

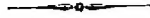


اهداءات ١٩٩٧

ا.د. / محمد عبد المعطي الجلاي

استاذ العمارة الهندسية

وزارة المعارف العمومية



دليل موجز

لمعروضات دار الآثار العربية

كتبه بالفرنسية الأستاذ جاستون فييت

وترجمه بتصرف الدكتور زكي محمد حسن



القاهرة — ١٩٣٩

دار الآثار العربية

أصدر الخديوى توفيق سنة ١٨٨١ أمراً دعا فيه نظارة الأوقاف إلى أن تجمع فى مكان خاص كل التحف الفنية النفيسة الموجودة فى المساجد القديمة . وطبيعى أن النهوض بهذا العمل كان فى البداية محدوداً ، وكانت ثمرته متواضعة ؛ فوجد مثلاً أن الجزء الأول من الكراسة أو المجلة التى أصدرتها ولا تزال تصدرها لجنة حفظ الآثار العربية لا يشير إلى أكثر من قاعة واحدة سمح للجمهور بدخولها لدراسة التحف الأثرية ؛ ولكنها لم تكن تحمل اسماً خاصاً . وفى عام ١٨٨٤ صار جامع الحاكم مقراً للآثار العربية . فظلت فيه حتى نقلت إلى البناء الحالى سنة ١٩٠٢ وهكذا نرى أن إنشاء دار الآثار العربية كان المقصود به المحافظة على التحف الفنية الموجودة فى العمار العامة . فلا عجب إذا كانت الدار لم تشتتر تحفة واحدة فى العشرين سنة الأولى من حياتها . على أن أولى الأمر عنوا منذ سنة ١٩١٠ بأن يجعلوا لدار الآثار ميزانية تستطيع فى حدودها أن تشتري بعض التحف ، وأن تقوم ببعض أعمال الحفر والتنقيب عن الآثار

والواقع أن أولى الحفائر التى قامت بها الدار يرجع تاريخها إلى تلك

السنة نفسها . فقد نقبت الدار عن الآثار في « درنكة » بالمنطقة الجبلية الواقعة جنوب غربى اسبوط . وقد أزاحت هذه الحفائر الأنقاض عن مجموعة طيبة من المنسوجات

ثم أخذت الدار على عاتقها القيام بحفائر أخطر شأنًا ، في الأراضى الواقعة جنوبى القاهرة ، بادئة باطلال مدينة الفسطاط . وأمكن ، بفضل هذه الحفائر ، كشف جزء من المدينة والوصول إلى تخطيط بعض طرقاته وبيوته . كما عادت أعمال الحفر فى تلك المنطقة على دار الآثار بكمية كبيرة من القطع الخزفية يرجع تاريخها إلى عصور الدول الإسلامية المختلفة ، ويبضغ مئين من قطع النسيج ذى الكّابات ، مصنوعة فى العصر العباسى أو فى العصر الفاطمى وعلى بعضها أسماء الخلفاء أو بيانات عن تاريخها والمصانع التى نسجت فيها

وفى السنين الأخيرة كشفت الدار أنقاض بيت من العصر الطولونى ، على جدرانها زخارف جصية بديعة ؛ كما عثرت على أنقاض حمام فاطمى مزين بصور بديعة بالألوان المائية لا تزال الوحيدة من نوعها فى الآثار المصرية الإسلامية

وقد كان ما أصابته الدار من الهدايا شيئاً جليل الشأن أيضاً . وإن لم يكن عدد الواهبين كبيراً ، فحسبنا عظمة أشخاصهم وقيمة هداياهم . وقد تفضل سمو الأمير يوسف كمال فأهدى للدار مجموعته الكاملة من التحف الإسلامية ، مبقيا لنفسه حق الاحتفاظ بها فى حياته . والحق أن قيمة

هذه المجموعة ، من الناحيتين الفنية والأثرية ، لتجبل عن التقدير ؛ وجدير بالآمة أن تحفظ لسموه جميل اريحته وأن لا تنسى هذه المنة الكبيرة وحفلت الدار فى السنين العشر الأخيرة بهبات أخرى ذات شأن خطير للغاية نشير إليها هنا بحسب ترتيب ورودها

فالأولى هى المجموعة الفنية التى جمعها أرتين باشا ، وقد كان حتى آخر أيام حياته من أنشط أعضاء لجنة حفظ الآثار العربية وأكثرهم اهتماماً بأعمالها . فوهبت ابنته مجموعته لدار الآثار بعد وفاته . وقوام هذه المجموعة الفنية تحف من القرن التاسع عشر الميلادى ، بين نياشين وأوسمة (مداليات) ولوحات فنية وحلى وأوان للقهوة والحلوى وأدوات الاستحمام

وأحرزت الدار بعد ذلك مجموعة فنية ثمينة من مخلفات سمو الأمير كمال الدين حسين . وتشتمل على عدة تحف من الحشب ذى الزخارف المحفورة ، والسجاجيد الإيرانية والتركية ، والأوانى الزجاجية المصنوعة فى بوهيميا إبان القرنين الثامن عشر والتاسع عشر خصيصاً للبلاد الشرقية ، ومن أبدع التحف فى هذه المجموعة عدد كبير من أحزمة النسيج الإيرانية والبولندية

أما هبة المغفور له الملك فؤاد الأول فجدير بنا أن نتحدث عنها طويلاً . فهى عظيمة من جميع الوجوه وتتكون من مجموعتين من التحف الأثرية : الأولى نخبة من قطع النسيج تجبل قيمتها عن التقدير ، لما لأكرها

من شأن تاريخي خطير ، ولألوانها ورسومها التي تثير الإعجاب وحسن
التقدير . أما المجموعة الثانية فمكونة من موازين وأختام أغلبها من الزجاج
ولكن بينها ما هو من المعدن أو الحجر
وبالأمس ، تفضل حضرة صاحب الجلالة الملك فاروق الأول
فوهب للدار حجراً جميلاً من الرخام عليه كتابة تاريخية جلييلة الشأن
ولعل خير ما يعين على تفهم النمو المطرد في مجموعات التحف الفنية
المحفوظة بدار الآثار أن نأتى بالبيان الآتى :

في سنة ١٨٨٨	كان عدد التحف في الدار . . .	٩٨٥
« ١٨٩٥	« «	١٦٤١ . . .
« ١٩٠٥	« «	٣٢٠١ . . .
« ١٩١٥	« «	٤١٦٥ . . .
« ١٩٢٥	« «	٦٩٠٣ . . .
« ١٩٣٥	« «	١٢٨٩٥ . . .
« ١٩٣٩	« «	١٤٣٥٠ . . .

وقد أصدرت دار الآثار منذ سنة ١٩٢٦ عدداً كبيراً من المؤلفات
العلمية . وقد كان لها قبل هذا التاريخ دليل موجز بالفرنسية والعربية
والانجليزية . وظهرت لهذا الدليل طبعة ثانية . ولم يكن للدار مطبوعات
إلا هذا الدليل وكتابين آخرين . أما فيما بين عامي ١٩٢٦ و ١٩٣٩ فقد

— ٥ —

أُتيح للدار طبع ثلاثة وعشرين مجلداً ، بينها عشرة أجزاء من الفهرس
العلمى الشامل الذى تصدره لشرح محتوياتها ، وبينها خمسة مجلدات
باللغة العربية . ولا شك فى أن عدد المؤلفات التى ستصدر باللغة العربية
سوف يزداد فى المستقبل .

١٤ يناير سنة ١٩٣٩

مقدمة تاريخية

من المشاهد أن تاريخ الفن الاسلامى فى مصر لا يمكن فصله عن تاريخها السياسى فصلا تاما ؛ فان المراحل المختلفة فى هذا التاريخ السيامى تصاحبها أساليب فنية ، لها ميزاتها ، ويختلف كل منها عن الآخر اختلافا ملحوظا . بل ربما استطعنا أن نذهب إلى أن العلاقة بين الانقلابات السياسية وبين تطور الفن لم تكن أوثق فى اى حضارة اخرى منها فى الحضارة الاسلامية . فان كل اسرة من الأسرات الحاكمة الاسلامية استطاعت ان تطبع بطابعها الخاص نظم الحكم واساليب العمارة والزخرفة فى البلاد

ولا ريب فى أن مدينة القاهرة أغنى المدن الاسلامية فى العمائر الفنية . فان الترف والفخامة والأبهة الشرقية التى امتاز بها السلاطين والخلفاء ، وكانت مضرب الأمثال ، وأعجب بها المؤلفون العرب ، دفعتم إلى تجليل عاصمتهم بالجوامع والمساجد العظيمة والقصور الفاخرة . وغنى عن البيان ان مساكن الخلفاء والسلاطين والأمراء كانت مسرح عز وترف وحضارة لا تستطيع التحف الفنية فى المتاحف والمجموعات الخاصة أن تعطى عنها فكرة صحيحة وكاملة ، تتفق مع ما نجده من النصوص التاريخية التى يرونها المؤرخون فى وصف تلك القصور الملكية بحماسة بالغة

وقد كانت مصر وسورية في العصور الوسطى قبلة الامم الاسلامية ومحط أنظارها . فضلاً عن أن وادى النيل نبج منذ البداية في الاستيلاء على دفة الأمور في العالم الاسلامى وصارت له مكانة ملحوظة في توجيه السياسة الاسلامية العليا . ومع أن سورية كانت لها حياتها الخاصة وذاتيتها التى لا تنكر ، فان مصر كانت تتطلع إليها منذ أقصى العصور القديمة ثم وفقت في العصر الاسلامى إلى أن تضمها إليها وأن تقوم على إدارتها زمناً طويلاً

استطاع العرب الفاتحون منذ عام ٦٤٠ بعد الميلاد أن يغلبوا الروم على أمرهم وأن ينزعوا من أيديهم سورية ثم مصر . ولم تمض مدة طويلة حتى أصبحت دمشق مقر الخلافة الاسلامية وظلت كذلك نحو قرن من الزمان . وكان يحكم مصر في هذه المدة ولاية من قبل الخلفاء . وبقيت كذلك بعد أن سقطت الدولة الأموية ، وانتقل الحكم إلى الخلفاء العباسيين الذين اتخذوا بغداد مقراً لحكم العاهلية الاسلامية . ولم يطرأ على نظام الحكم في مصر تغيير ما حتى بداية النصف الثانى من القرن التاسع الميلادى ، حين أفلح احمد بن طولون ، التركى الأصل ، في الاستيلاء على الحكم في مصر وجعله وراثياً في أسرته . وظلت البلاد خاضعة لهذا الأمير وذريته من بعده زهاء ثلاثين عاماً . وكان ابن طولون ، أمير مصر الجديد ، قد عاش في سامرا (سر من رأى) التى

اتخذها بعض خلفاء العباسيين حيناً من الدهر عاصمة لدولتهم ، وعرفت بالترف والأبهة . ولم يفت ابن طولون أن ينقل إلى مصر الثقافة الفنية العراقية التي نشأ في ظلها . فأدخل في وادي النيل اساليب العراق في العبارة والفنون . وقد أصبح معروفاً أن جامعه في مصر كان صورة من جامع سامرا في زخارفه إن لم يكن في تصميمه أيضاً . وقد حدثنا المؤرخون عن ذلك ، وأثبتته التحف والوثائق الأثرية والأبحاث الفنية

وقد اراد ابن طولون ان يكون له عاصمة جديدة وقصر عظيم ومسجد جامع ، تنسب إليه وتخلد ذكره . وبالرغم من ان حكم بني طولون كان قصير المدى ، ففي الحق انهم افلحوا في ان تكون لهم قوة وسلطان وان تكون لهم اساليب فنية متميزة . ومهما يكن من شيء فان هؤلاء الأمراء الترك ادخلوا في مصر حب الترف والأبهة ، غير ناسين حياة العز والتنعيم والدعة التي كانت تسود بلاط الخلفاء في العراق ، حيث تأثر الأمراء في نظم الحكم واساليب العيش بما كان سائداً في بلاط الايرانيين من قبل

وهكذا كان الطولونيون رعاة الفن في مصر ، فأخذ الذوق الحسن يظهر وينتشر ، وتيمناً وادي النيل لاستقبال التحف الفنية البديعة التي قدر للبلاد انتاجها في عصر الدولة الفاطمية . وكان عصر بني طولون في ميدان الفن محاولة اولى في سبيل الوصول إلى طراز إسلامي في مصر ؛ فقامت

على أكتافهم بين عشية وضحاها اساليب فنية خاصة، كان الفنانون في العراق قد اقتبسوا اصولها من هنا وهناك وهذبوها وجمعوا بين شاربها وواردها، حتى استخرجوا منها اساليب الفن الاسلامي الذي ازدهر ببلاذ الجزيرة في ذلك الوقت

وعادت مصر إلى طاعة الدولة العباسية بعد سقوط بني طولون، فحكمها ولاة من قبلها كان منهم بنو الأخشيد. وفي النصف الثاني من القرن العاشر الميلادي ترك الخلفاء الفاطميون بلاد المغرب، واستقروا في مصر بعد ان فتحوها بسهولة غير عادية. وفي الواقع إننا لا نكاد نعرف مثالا آخر لسقوط دولة وقيام دولة جديدة بسرعة وهدوء نسبي وبدون سفك دماء. فقد كان جيش الفاطميين جرارا غزا مصر من الغرب — والمعروف ان الطامعين كانوا يهاجمونها من الجهات الأخرى — واستولى على البلاد بدون ان يلقى مقاومة — كأنه قدم لاحتلال ارض لا صاحب لها ولم تعد مصر إيالة او مستعمرة؛ بل أصبحت دولة مستقلة. ولكن اصحاب الحكم فيها صاروا من الشيعة، فانتشر مذهبهم في وادي النيل. ويزكركنا تغير المذهب الديني على يد الفاطميين — كما تذكركنا بعض احوال اخرى في العصر الفاطمي سوف نشير اليها — بالانقلاب الديني في عصر اخناتون وبالأساليب الفنية التي ازدهرت في « تل العمارنة ». فكما ان هذا الانقلاب الأخير بعث في نفوس الفنانين من

اتباع « اتون » روح الانسانية فى الفن ، والعمل على النهوض به فى طريق جديدة ، فىما الصدق فى تقليد الطبيعة وترك الأوضاع المألوفة — فكذلك بعث الخلفاء الفاطميون فى بلاطهم روح فن جديد وترف عظيم . واحس هؤلاء الخلفاء بحاجتهم الى مقر ملكى جديد ، فشيّدوا مدينة القاهرة وامتدت دولة الفاطميين فى بعض الأحيان امتداداً عظيماً ، واتسعت ارجاؤها . فقد كان لهم دعاة منشرون ، وعلى دراية بانجح الوسائل وأحدثها لنشر مبادئهم وتعاليمهم وقد استطاعت الدولة بفضل دعوتهم وجهودهم ان تحصل على اعتراف سورية وبلاد العرب بالخلافة الفاطمية وعلى خضوعهم لها ، بل ان بلاد الجزيرة نفسها اعترفت بسلطان الفاطميين حيناً من الزمن

على ان سياسة الفاطميين الخارجية لم تكن ناجحة لا عيب فيها ، إذ وقفت لهم بعض العناصر المعادية بالمرصاد . فان القرامطة ، ذوى المبادئ الشيوعية الذين كان لهم فى قيام الدولة الفاطمية بعض الفضل ، وكذلك السلاجقة الذين كانوا اكبر منافس للفاطميين واقوى عضد للخلافة العباسية التى فقدت سلطانها ، افلحوا فى الاستيلاء على اجزاء كبيرة من املاك الدولة الفاطمية فى سورية . ثم جاء الصليبيون فزعموا فلسطين من يدها بدون مقاومة تذكر ثم استطاعوا بفضل خيانة احد الوزراء الفاطميين وتآمره ان تبصر جيوشهم الى القاهرة وان تحتلها بضعة شهور

ومهما يكن من الأمر فقد آثر الفاطميون في نهاية دولتهم ان يعيشوا عيشة رغدة في ظل الترف والظرف وحسن الذوق والتساح الديني البالغ وقد شيد خلفاء الدولة الفاطمية قصورهم شمالي العمار الطولونية في القطائع . واحاطوا تلك القصور بسور لا يزال جزء منه قائماً اليوم ومعه ثلاثة أبواب ضخمة . على اننا لا نعرف هذه العمار الفاطمية إلا بواسطة ما كتبه عنها المؤلفون العرب فضلاً عن بعض مقتطفات وصلتنا مما كتبه عنها بعض المعجبين من الرحالة الأوروبيين . واننا لنقرأ شيئاً من الأسف هذا الوصف والاطراء الذين يجدان عظمة الحضارة الفاطمية وأبهتها . وبوجه عام كان ذلك العصر ، من الوجهة الفنية ، عصر الجناح في الوصول الى طراز فني مستقل يضم بين ثناياه شتى الأساليب الفنية من العصور السابقة

ويختلف الطراز الفاطمي عن الطراز الفنى الذى ازدهر في عصر الطولونيين بأن الأول اوسع مجالاً وادق واشمل في جمعه بين المستحسن من الأساليب الفنية المختلفة . وفي الحق انه يجمع الموضوعات الزخرفية القديمة ويوفق بينها بنسب خاصة تكسبه ذاتية عجيبة وتميزه عن سائر الطرز الفنية . وبالرغم من ان الطراز الفاطمي ليس غريباً جداً عن الطرز السابقة بل انه يمت اليها بالصلة والقاربة ، فان جل موضوعاته تبدو كأنها جديدة او كأنها ألبست حلة قشيبية لم تكن لها من قبل . وعلى كل حال فان الذوق يزداد في العصر الفاطمي حسناً وكلا .

ويظل ينقى ويسير في سبيل الدقة والظرف حتى يصل بالفن الى ازدهار رائع عجيب يطغى على ما كان باقياً من أساليب الفن الطولوني . ويمكننا أن نقول في شيء من التشبيه والاستعارة أن نقوش الطولونيين وزخارفهم كانت أكبر حجماً من الأصول الطبيعية بينما كان الفنانون الفاطميون يظهرون براعة في إبداع النقوش والزخارف الدقيقة

وتأثرت فنون الفاطميين ببعض التقاليد الايرانية كما أخذت أيضاً عن فنون بيزنطة ، التي كانت ترعاها في ذلك الحين أسرة كومنن عواهل القسطنطينية (١٠٥٧ - ١١٨٥) . وفي الحق أن اختلاط هذين العنصرين على يد فنائين من المصريين أنتج تحفاً ألطف وأرق من منتجات أى عصر آخر ؛ فالفن الفاطمي غنى بالرونق والجلال ، وقد وفق رجاله في صدق التعبير عن الحالات النفسية ، وفي دقة تصوير الحركة دقة لم يصبها الفنانون في مصر من قبلهم . حتى يمكننا القول بأن عصر الفاطميين كان عصر ثورة ملموسة في الفن . فالفنانون لا يتركون الزخارف المكونة من الفروع النباتية ومن الخطوط المتشابكة والمتنافسة (انتراك) تركاً كلياً ؛ وانهم يكشفون مركبات وموضوعات زخرفية جديدة ، قوامها الطبيعة الصادقة ، بل قد تستمد وخيماً في بعض الأحيان من الحياة اليومية مع ظرف ودقة في الملاحظة .

وهكذا يمكننا أن نقسم تاريخ مصر الاسلامى منذ الفتح العربى حتى العصر الفاطمى مرحلتين : أولاها تشهد السادة الفاتحين يستقرون

فى البلاد المغلوبة على أمرها بعد غزواتهم فى شرق بلاد العرب وغربها ؛
ولكنهم يحكمونها فى مرونة تدعو إلى الانجذاب ويحترمون عاداتها وتقاليدها
المحلية ، فتكون شتى الأقاليم فى الدولة عربية وإسلامية فى مظهرها
الخارجى وفى مكانها الرسمى فحسب . ولعل وادى النيل أصدق الأمثلة
لتوضيح هذه الحال ؛ فرجال الفن من بنائين ومزخرفين لا يتركون
أساليب الوطنية والمحلية ، وإنما نرى عليها من الكتابات العربية ما يدل
على تغير وتبدل فى السياسة العامة . أما المرحلة الثانية فتشمل العصر الفاطمى
وقد رأينا أن فيها قوة وثورة . وربما لا يستطيع المشاهد أن يرى جلياً
هذه الثورة فى العمائر الدينية الفاطمية بمدينة القاهرة . ولكن زيارة دار
الآثار العربية تعطيه فكرة صحيحة وتظهر له خصائص الفن الفاطمى بوضوح
وجلاء وتثبت أن الفنانين الذين قاموا بزخرفة الأخشاب المحفورة التى
كانت تزين قصور الفاطميين وصناعة التحف الخشبية التى ذاع امرها فى
العصر الفاطمى ، انتجوا بدائع غاية فى الجمال وقوة التعبير

وقد حكم الفاطميون مصر نحو قرنين من الزمان ؛ ولكن أكثر
خلفائهم لم يكن لهم سلطان ونفوذ حقيقيان . وفى النصف الأول من
القرن الثانى عشر أصبح الأمر والنهى فى يد وزرائهم الأقوياء . واستطاع
أحدهم أن يخلع الخليفة وأن يرجع مصر إلى المذهب السنى فى عام ١١٧١

ميلادية . ذلك الوزير هو صلاح الدين خصم الصليبيين وصاحب
الطالع السعيد

وكان مقدراً للأسرة التي أسسها صلاح الدين ان تقف للفرنج بالمرصاد
وان تكون حجر عثرة في سبيل الصليبيين ؛ ولكن هذه الأسرة تطرق
إليها الضعف بسبب تقسيم دولتها بين خلفاء صلاح الدين ؛ لأن الذين
كانوا يحكمون منهم في سورية لم يقبلوا في سهولة وهذوء ان يخضعوا لنفوذ
الفرع الذي بقى في مصر من الأسرة ، ذلك النفوذ الذي لم تكن له قواعد
ثابتة وحدود معينة

وكان اهم غرض لصلاح الدين ، وقف عليه نفسه ، وكرس له حياته
هو القضاء على المذهب الشيعي وعلى مملكة اللاتين الصليبيين في الشام .
فهو لم يفكر في الفنون او الترف او ما إلى ذلك من زخرف الحياة . اما
خلفاؤه فقد كانوا اقل منه شدة وزهداً ، فازدهرت في القرن الثالث عشر
الميلادى صناعة تطبيق الخراس وتليسه (التكييف) في الموصل . ومهما
يكن مصدر التحف النحاسية التي انتجت تلك الصناعة فانها وثيقة الصلة
بالأيوبيين ؛ لأن على بعضها اسماء السلاطين من خلفاء صلاح الدين
على ان النظام السياسى في عصر الأيوبيين اتاح لهم في البداية تنظيم
ملكهم ، وقضى على المطامع الشخصية . وفي الحق انهم اظهروا شيئاً من
الشدة في التعاليم الدينية والنظم الاجتماعية وان المجتمع الاسلامى في عصرهم
تأثر بهذه الشدة فأصابه كثير من التغير . وكان هناك انقلاب على ما

ساد في العصر الفاطمي من المبادئ والتعاليم والنظم ؛ ولكنه انقلاب قوامه الاتزان وغرضه الوصول إلى الهدوء والدفاع عن تعاليم الدين السنية . وطبيعي ان نرى في الفن الأيوبي شيئاً من الوقار والهيبية والاتزان ، حتى يمكننا وصفه بأنه « كلاسيكي » بما في هذا اللفظ من المعنى العام في الفنون والآداب الغربية

وقد ظلت مصر خاضعة للأيوبيين نحو ثمانين عاماً . والمعروف ان هؤلاء السلاطين اتخذوا لأنفسهم حرساً من الأرقاء الواردين من بلاد القوقاز وبلاد الشركس واواسط آسيا . وقد اصبح لهؤلاء المماليك ذكر خالد واثر في تاريخ وادي النيل بعد ان استولوا على الحكم فيه سنة ١٢٥٠ ميلادية وظلوا قابضين على دفته إلى بداية القرن السادس عشر الميلادي وقد كان القرن الرابع عشر فترة خطيرة الشأن في حكمهم ؛ فقد زادت ثروة البلاد فيه زيادة هائلة . وكان كبار المماليك يعيشون في ترف لا حد له وفي قصور ملؤها الآثاث النفيس واسباب الراحة والتنعم . وقد شيدت في هذا العصر ذى الأموال الطائلة عدة عمائر جارية كضريح السلطان قلاوون وجامع السلطان حسن ، وابدع الفنانون صناعة التحف النحاسية المنزلة بالذهب والفضة وصناعة المشكوات من الزجاج الموه بالمينا

على ان سياسة الممالك الداخلية كان من شأنها ان تبعث على القتال في الطرقات بين حين وآخر فكان التجار يضطرون إلى غلق اسواقهم حرصاً على سلامتهم وما في حوائثهم من البضائع والأمتعة . وهكذا نرى ان الممالك جديرون بكل إعجاب وتقدير ، فقد استطاعوا برغم هذه القلاقل والاضطرابات الداخلية ان يعضدوا الفنون وان يبعثوا في وادى النيل صناعات دقيقة متنوعة وغنية بمنتهجتها . وحسبنا لتفهم ما في هذا من الفضل ان نقول إن الأحوال السياسية التي كانت تحيط بهم والتي استطاعوا ان لا يجعلوها لها أى أثر سوى على ازدهار الفنون في عصرهم ، تذكرنا بالظروف التي عاش فيها رمبران Rembrandt والمصورون الهولنديون في القرن السابع عشر الميلادى ، أولئك المصورون الذين كُتب عنهم « اوجين فرومشتان » الناقد الفرنسى في القرن التاسع عشر « انهم ماتوا بدون ان يتاح لهم في يوم واحد ان تكف اصوات المدافع عن الدوى في آذانهم » وفي الحق ان حياة هؤلاء الممالك كانت مسرحاً للتقلبات الغربية ؛ فقد كان بعضهم يصل إلى العرش متبعاً طريق الترقى في المناصب العسكرية ، والصعود إليها الواحد بعد الآخر حتى يبلغ منصب السلطنة وكأنه لم يكن يفكر فيه . وكان البعض الآخر يكثر من شراء الممالك ويحيد تدبير الثورات ليصل بها إلى منصة الحكم . وثمة فريق ثالث قليل العدد كان لا يقبل على منصب السلطان ولا يتقلده إلا بشيء من الخوف والكرهية وقد يقال إن طائفة الممالك لم تكن لها مثل اخلاقية عليا ، ولم

تكن كل أعمالها صادرة عن شعور أخلاقى كريم ، وأنها كانت خليطاً من أفراد مجلوبين من أوساط مختلفة . ولا ريب فى ان ولاءهم لم يكن يوثق فيه ، وانهم كانوا يتركون احزابهم اولياء نعمتهم فى سهولة لينحازوا إلى معسكر العدو ، وكانوا يرقبون الساعة التى يستطيعون فيها التخلّى عن السلطان الحاكم ليلوذوا بمرشح جديد بزغ نجمه . ولكن علينا ان نذكر الأخطار التى كانوا يعيشون فيها والتى جعلت حياتهم سلسلة من المغامرات يتعرضون فيها للهلاك بين حين وآخر ، على الرغم من شجاعتهم ومؤامراتهم وما اعتادوه من كفاح ونضال

ومهما يكن من شئ فقد استطاع المماليك ان يكبوا فى التاريخ المصرى صفحات مجد وعظمة . إذ كانت لهم ، كمن سبقهم من حكام مصر ، مطامع واسعة ، ولكم ، دون غيرهم ، استطاعوا تأسيس امبراطورية كبيرة . اجل ان الفاطميين اتيح لهم ان يمدوا سلطانهم إلى بغداد ، ولكن ذلك لم يكن منهم رغبة فى مد ممتلكاتهم بقدر ما كان حباً فى ان يسود مذهبهم فى عاصمة العباسيين ، وعلى كل حال فان الفاطميين لم يستطيعوا الاحتفاظ بنفوذهم فى حاضرة الخلافة العباسية ، إذ اضطروا إلى نفى يدهم منها وكان هذا الحادث فى تاريخ الخلافة سحابة صيف تقشعت . اما الأيوبيون فقد خذلهم ومنعهم من التوسع الأمراء من افراد اسرتهم ممن كانوا يحكمون الدويلات والمقاطعات فى الشرق الأدنى من الين إلى البحر الأبيض المتوسط ومن حدود الشام إلى الجزيرة ، فقسمت بذلك

هذه المساحة الواسعة ولم تربطها وحدة تجمع امرها وتجعل منها قوة يخشى
بأسها ويحسب حسابها

وقد كان القرن الرابع عشر الميلادى عصر ازدهار فى سائر الأقطار
الاسلامية ، ولكننا نرى فيه من الممالك نشاطاً نادر الوجود فقد
استطاعوا ان ينشئوا للبلاد إدارة حازمة برغم ما فيها من تركيب وتعقيد ،
كما جعلوا لها جيشاً قوياً ، كانت عناصره تبعث القلق بالنسبة إلى السياسة
الداخلية ، ولكنها كانت خطراً على الأعداء وذات إقدام وشجاعة طالما
كللا بالنصر فى ساحات القتال

شيد الممالك العمار واكثرها منها ، وفى الحق ان هذه الطائفة المجهولة
الأصل لم يعوز افرادها سلامة الذوق الفنى . وان الذى يقطع القاهرة من
شمالها الى جنوبها لير فى طرقات مزدحمة بآثار ذلك العصر التاريخى
العظيم

ولكن هذا لم يتجاوز القرن الرابع عشر فقد حدثت فى القرن الذى
تلاه ظروف سياسية واقتصادية قاسية قضت على اهل الأتلف والتنعيم من
كانت تصنع لهم التحف النفيسة ، ولم تبق فى مصر على صناع بعض
تلك التحف ممن نقلهم تيمورلنك الى اسيا الصغرى . وقد كسب احد
المؤلفين فى ذلك العصر عن زوال المتاجر وغلقها واخذ يندب حظ
البلاد لحراب الأسواق التى اصبحت على حد قوله ، « أوحش من
وتد فى قاع » . ولا ريب فى ان هذا المؤلف ذكر الحقيقة كاملة وان

حديثه لا مبالغة فيه ؛ فاننا نلاحظ تدهور الفنون واختفاء كثير من الصناعات منذ القرن الخامس عشر ، لأنه ليس من المعقول ان نفرض ضياع كل التحف المصنوعة في ذلك العصر ، بينما قد وصلنا كثير من الآثار الفنية من القرن الذى سبقه . ولسنا نعتقد ان الصدفة وحدها هى السر فى ذلك

على ان السلطان قايتباى ظل فى الحكم مدة طويلة ، من عام ١٤٦٧ الى ١٤٩٦ . وكان عصره نهضة لا شك فيها كما تشهد العمارات الكثيرة التى بنيت فيه بسورية ومصر . ولكننا نلاحظ ان هذه العمارات كانت اقل عظمة ونفامة ، وان ما استخدم فيها من المواد كان ادنى وارخص ، وان الصناع والفنانين انفسهم لم تكن لهم مهارة من سبقهم فى القرن الرابع عشر ، فالتحف النحاسية مثلاً لم تعد تلبس بالذهب والفضة بل اكفى بتبييضها . بينما المشكاوات لم تعد تصنع فى مصر وانما كان السلطان يستوردها من مدينة مورانو ، وهى من اعمال مدينة البندقية بايطاليا وكانت تصنع فيها بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر جل التحف الزجاجية المنسوبة الى البندقية

وحدث بعد وفاة قايتباى بعامين ان كشف طريق راس الرجاء الصالح سنة ١٤٩٨ . وكان هذا إيذاناً بخراب اقتصادى لم تستطع دولة

المماليك ان تتغلب عليه ، فجرفها تياره ؛ بل لم تنج منه جمهورية البندقية
التي كانت اكبر عميل للماليك والتي كان كشف هذا الطريق قاضياً على
احتكارها جل تجارة الشرق ونذيراً بذهاب مجدها وثروتها . تدهورت
دولة المماليك اذن فأصبحت لقمة سائغة وفريسة طيبة للأتراك العثمانيين .
وتم لهم فتحها سنة ١٥١٧ بدون ان يلقوا صعوبة تستحق الذكر . وفقدت
مصر بذلك استقلالها وذاتيتها اللتين لم تستردهما الا بفضل جهود محمد
على وخلفائه

بيان تاريخي عن حكام مصر في العصر الاسلامي

ولادة من قبل الخلفاء الراشدين والأُمويين

- والعباسيين ٦٤٢ - ٨٦٨ ميلادية
- « الطولونيون ٨٦٨ - ٩٠٥
- « ولادة من قبل الخلفاء العباسيين ٩٠٥ - ٩٣٤
- « الأخشيديون ٩٣٥ - ٩٦٩
- « الفاطميون ٩٦٩ - ١١٧١
- « المماليك البحرية ١٢٥٠ - ١٣٨٢
- « المماليك الشراكسة ١٣٨٢ - ١٥١٧
- « ولادة من قبل الدولة العثمانية ١٥١٧ - ١٧٩٨

الفن الاسلامى

إن الفن الاسلامى غنى بآثار المدينيات التى ازدهرت فى العالم القديم ؛ ولكن هذه العناصر التى اقتبسها من المدينيات سألقة الذكر قد ضاعت ذاتيتها واندججت واصبحت كلا ، فيه انسجام وحياة ، وتسوده روح الاسلام

والذى نرى إليه فى هذا المقام هو ان يظهر ، فى عبارات قليلة ، كيف يعبر الفن الاسلامى عن شعور خاص ، وكيف ان فيه إرادة لم تكن معروفة من قبل . فان من السهل ان نلاحظ ان العبقريّة الاسلاميّة فى الفن كانت تميل بالفطرة الى تجريد الموضوعات الزخرفية وإلى تهذيبها وتنسيقها ، والبعد بها عن اصولها الطبيعية . وانها نجحت فى الجمع بين موضوعات زخرفية لم تكن من مستحدثاتها بنجاحاً كان يتفاوت مداه باختلاف الطرز الفنية والأسرات الحاكمة ومبلغها من الثروة

وعلى كل حال فان ظهور الاسلام كان إيذاناً بتكوين فن جديد يحق لنا ان نطلق عليه اسم الفن الاسلامى ، لأنه ظاهرة من ظواهر المدينة الاسلاميّة وجزء من الاساليب الصناعيّة والنظم الحكوميّة والعقائد الدينيّة التى اشترك فيها المسلمون فى انحاء العالم كله

وقد فتح العرب مصر واستقروا فيها ؛ ولكنهم لم يغيروا في بداية الأمر شيئاً كثيراً من نظمها الحكومية واسس الحياة الاجتماعية فيها . وإنما فعلوا ذلك تدريجياً ، وكلما دعت الضرورة إليه وتميمات المناسبة له . وبالرغم من ذلك فانهم لم يركبوا فيه متن الشطط . فقد كانوا من الحكمة والذكاء بحيث تركوا جل النظم الحكومية والأساليب الادارية البيزنطية على حالها بدون ان يفكروا في ابتكار نظم واساليب جديدة تنسب إليهم وتقطع صلة البلاد بحكامها السابقين

ولا عجب إذن ان راينا ان الفتح الاسلامى لم يكن له اى اثر ضار على تجارة وادى النيل او ازدهار الصناعة فيه . وظلت مصر محتفظة في عصرى بنى امية وبنى العباس بالشأن الخطير الذى كان لها منذ العصور القديمة ، بسبب موقعها الجغرافى وغلاتها التجارية

ويمكننا ان نقول ان رجال الفن في فجر الاسلام وضحا ، او في العصر الذى نسميه العصر القديم في الاسلام ، كانوا يستمدون الوحي وكانوا يقتبسون ، شتى فروع الفنون ، من المدينات القديمة التى ازدهرت في الشرق الأدنى وحوض البحر الأبيض المتوسط . وفي الحق ان هذا الاقتباس او التبادل لم يبدأه الاسلام ، وان تأثر الفنون في الشرق الأدنى بايران وبيزنطة بدأ قبل قيام الدين الجديد بزمان طويل . فالفن المسيحي في مصر مثلاً ، كان مشبعاً بالأساليب الفنية الساسانية . ولم تكن الحال غير ذلك في الفنون المصرية في العصر الاسلامى . ولكن هذا لا يمنع من

ان مصر ، فى كل العصور ، كانت تهضم ما تقتبسه من الأساليب الفنية وتوفق إلى إنشاء طراز فنى مشبع بهذه المقتبسات ولكن له طابعه الوطنى الخاص

وقصارى القول اننا نلمس مزجاً واندماجاً بين كل التقاليد الفنية البيزنطية والساسانية ، تكييفه وتوجهه ميول رعاة الفن وعلماء الفنانين كما يكيّفه ويوجهه ايضاً الفنانون انفسهم . وقد كانت الهجرة شائعة بينهم ، فكانوا ينتقلون من إقليم الى آخر بسهولة عظيمة . وهكذا نرى ان كل هذه المصادر المختلفة والظروف المتنوعة تمخضت عن فن ، اجزأؤه منسجمة ومؤتلفة ، وعصا القيادة فيه واحدة

وبعد ، فاننا نستطيع على ضوء هذه الاعتبارات ان نفهم تطور الفن فى بداية العصر الاسلامى . فالدين الجديد يأتى ببرامج جديدة وخطط مبتدعة ولكنه لا يأتى بأى اساليب فنية ذاتية . على ان السنين ادت مهمتها وقام الزمن بعمله فأقبل الأمراء المسلمون على تقليد حياة الأبهة والتنعيم والترف التى كانت تسود فى بلاط اسلافهم البيزنطيين

إذن لجأ الأمويون والعباسيون إلى بيزنطة وإيران للاستعانة بهما والاقتراس منهما فى سبيل إنشاء المدنية الاسلامية العظيمة ، ولا عجب إذا راينا فى الفن الاسلامى إمتداداً للفنين البيزنطى والساسانى مع بعض الاضافة والتعديل

وقد سیر الاسلام النزعات والميول الزخرفية فى سبيل معين ، ووجهها

في طريقى كان في استطاعتها ان تسلك غيره ، وان يكون لها مصير غير ما هيأه لها . وإن كان المسلمون لم يأتوا بموضوعات زخرفية مبتلعة او مستحدثة يمكن تمييزها في سهولة عن سائر العناصر في الفنون الاسلامية ، فانهم نفخوا في تلك العناصر روح الاسلام وطبعوها بطابعه . وذلك بالجمع بينها وربطها وتوزيعها ، جمعاً وربطاً وتوزيعاً يتجلى فيه التعقيد والبراعة والحدة والابتكار ، بدون ان يؤثر ذلك في عناصر الزخرفة ذاتها فيجعلها ممتلئة او يسلبها امتلائها وانسجامها وتوافق اجزائها . وكان « الخاتم » الرسمي في ذلك ، إن صح هذا التعبير ، هو ادخال الحروف العربية كعنصر رئيسي من عناصر الزخرفة . ولعل ذلك كان له في البداية ، معنى ديني . ولعله كان وسيلة في تعظيم الله بحمده وشكره وترديد نعمه بالكتابة ، فضلاً عن تشييد العمار لعبادته

وعلى كل حال فان الكتابة العربية ليست أقل ما يجذب الأنظار ويسترعى الانتباه في العمار وفي التحف الفنية الاسلامية ؛ فاننا نرى منها في كثير من الأحيان مجموعات زخرفية غاية في الجمال والاتزان ، بل هي لا تقل في هذا الميدان عن المجموعات المكونة من عناصر الفروع النباتية والخطوط المتداخلة والمتشابكة . والواقع ان رشاقة الحروف وأناقة رسمها تأسران العين فلا يحتاج المرء إلى العقل او إلى العلم لتفهم نصوص الكتابة وما تحتويه من المعاني الدفينة

وهكذا نرى ان وجود الكتابة العربية على التحف في بداية الاسلام

هو الذى يحملنا على نسبتها إلى العصر الاسلامى بالرغم من زخارفها البيزنطية او الساسانية . ولكن كلما تقدم بنا الزمن وبعدت الشقة بيننا وبين قيام الاسلام فى شبه الجزيرة العربية راينا تبديلاً فى الذوق وتطوراً فى الزخارف ، ينتهى بنا إلى الأساليب الفنية ذات الطابع الاسلامى الظاهر

والقرآن الكريم لم يحرم تجسيم المخلوقات الحية او تصويرها . ولكن هذا التحريم وارد بالنص فى بعض أحاديث النبى عليه السلام . واخذ فقهاء الدين وأئمة فى تقريره تقريراً قاطعاً وجزموا بأن تجسيم المخلوقات الحية أو تصويرها أمر مخالف للشريعة الاسلامية . وفى الحق ان الفقهاء ورجال الشرع فى جميع الأديان كانوا فى أغلب الأحيان يميلون الى حياة الزهد والشدة فى محاسبة الناس ومحاسبة أنفسهم . وكانوا يعترضون على عيشة الترف والفراغ

على أننا نعتقد ان تحريم النحت والتصوير فى الشرع لم يكن وحده كافياً لابعاد المسلمين عنه . بل الأرجح أن هناك عوامل أخرى ساعدت على ان يلقى هذا التحريم نجاحاً كبيراً . ونحن نظن ان الشعوب القديمة التى لم تخط فى سبيل المدنية خطوات واسعة كانت تنظر إلى التماثيل والصور نظرة خوف ووجل وكانت تظن أن لها قوة سحرية لا يمكن مقاومتها ومن الخطر الكبير ان يتعرض المرء لها . ولعل هذا الشعور هو

السبب الدفين الذى أيد نظرية تحريم الصور والتماثيل وجعل بعض الفنانين يؤمنون بها ويحرصون على الخضوع لأحكامها وقصارى القول ان الفن الاسلامى فى مجموعه فن يحرم الصور والتماثيل او فن «إيكونوكلاسى» كما يقولون فى اللغات الأوروبية^(١). وقد ادى ذلك الى ان تكون له اصول واساليب ومثل عليا خاصة به وتميزه عن سائر الفنون

على اننا لا نكاد نلمس فى الأدب الاسلامى اى اثر لكره الصور والتماثيل . بل يمكننا ان نقول ان رجال العلم والأدب فى الاسلام ساهموا بعض الشيء جو مناسب لتصوير الطبيعة ولم يبدر منهم ما لا يشجع المصورين او المثالين الذين لم يبالوا بالتحريم واقبلوا على النقل من الطبيعة فى منتجاتهم الفنية . وقد جاء ذكر الصور ووصفها فى كتب كثير من المؤلفين المسلمين . ومن ذلك ما كتبه المفكر الاسلامى

(١) نسبة الى إيكونوكلاسىme iconoclasme (من اليونانية eikōn بمعنى صورة وklao بمعنى يكسر) وهو مذهب أحدثه ليون الثالث أمبراطور بيزنطة فى القرن الثامن الميلادى وحرّم فيه عبادة الصور والتماثيل iconolatrie . ولما لم تنفذ تعاليمه بدقة أمر الأمبراطور بكسر كثير من التحف الفنية الدينية . ثم جاء مجمع نيقية سنة ٧٨٧ ميلادية ف قضى على مذهب كاسرى الصور فى الكنيسة المسيحية الشرقية . أما فى الغرب فقد حارب البروتستانت الصور والتماثيل فى القرن السادس عشر . ويرجح أن القائمين بحركة كاسرى الصور عند المسيحيين فى القرن الثامن الميلادى كانوا متأثرين بتعاليم المسلمين فى هذا الصدد (المترجم)

الكبير ابن خلدون بدون ان يعلق عليه بنقد او يذكره بغير تحييد^(١) على ان الصور والتماثيل في الاسلام نادرة منها بلغ عددها الذي يزيد يوماً بعد يوم . ولكنها كانت في بعض الأمم الاسلامية اكثر منها في البعض الآخر

وكان لكرهية الصور والتماثيل عند المسلمين والخوف منها نتائج خطيرة الشأن حتى عند الفنانين الذين لم يقيدوا انفسهم بنظرية التحريم . ولا عجب في ذلك ، فان إغفال النماذج الحية له اثره فهو يدفع الفنان إلى ان يظل حبيس نفسه وان يعمل على انتاج التحفة الفنية بدون ان يلتفت حوله ليتلقى الوحي والالهام من الكائنات والأشياء المحيطة به . ويمكننا إذن ان نفهم كيف أقبل الفنانون المسلمون على الزخارف الهندسية وكيف وصلوا الى تنسيق العناصر الزخرفية النباتية وتهذيبها والبعد بها عن أصولها الطبيعية . فالفن الاسلامي إذن فن نظر بدون ملاحظة وتأمل . وإلى هذا يرجع ما نراه فيه من الحيوانات الخرافية أو التي حور الفنان في

(١) كتب ابن خلدون في مقدمته فصلاً « في أن المغلوب مولع أبداً بالافتداء بالغالب في شعاره وزيه ونخلته وساثر أحواله وعوائده » وقد جاء في هذا الفصل « حتى أنه اذا كانت أمة تجاور أخرى ولها الغلب عليها فيسرى اليهم من هذا التشبه والافتداء حظ كبير كما هو في الأندلس لهذا العهد مع أُمم الجلالة فانك تجدهم يشبهون بهم في ملابسهم وشاراتهم والكثير من عوائدهم وأحوالهم حتى في رسم التماثيل في الجدران والمصانع والبيوت حتى لقد يستشعر من ذلك الناظر بعين الحكمة أنه من علامات الاستيلاء..... »

رسمها لاستخدامها في الزنوك والأشعة او التي لا تمت الى أصولها الطبيعية بصلة وثيقة

وهو فن احلام ومن اللازم في بعض الأحيان ان يبذل الانسان جهداً ليستطيع ان يفهمه وان يحبه ، لأنه ظاهرة تتطلب لفهما في كثير من الأحيان ذكاء المرء اكثر من قوة إدراكه بالحواس

وئمة صفة اخرى هي انه فن غير شخصي ؛ لأننا لا نجد فيه تعبيراً عن الحقيقة وتفسيراً لها مما قد يختلف فيه فنان عن فنان آخر . ولذا كانت التحف الفنية في اكثر الأحيان مجهولة الصانع ولا تحمل اسمه وكما لا نفكر حين ننظر الى هذه التحف في الفنان الذي انتجها فهي ليست جزءاً منه وليس فيما شيء من روحه يبعثنا على التفكير فيه والشوق إلى معرفته . وإنما اقصى ما نراه في التحفة المكان الذي صنعت فيه او العصر الذي تنسب إليه . وتلك خطة في الفنون اعجب بها بعض المفكرين في الغرب ونادوا باتباعها ، فقد كتب اوسكار وايلد Oscar Wilde : « ان المثل الأعلى في الفن هو ان يظهر الفن ويختفى الفنان » . ولا ريب في ان المصورين والفنانين في الاسلام « قد انتجوا تحفاً جميلة بدون ان يودعوها شيئاً من حياتهم الشخصية »

إننا لا نستطيع إذن ان نلمس شخصية الفنانين المسلمين . والفن الاسلامي — كما كتب الأستاذ جورج مارسيه — فن ملكي قبل كل شيء . فالأمير هو الوحيد الذي يرعى الفن ويعضد الفنانين ، اللهم إلا

في حالات نادرة جداً . والبناءون وسائر رجال الفنون والصناعات إنما يعملون لتنفيذ سياسته واشباع اهوائه سواء اكان اسماها الدين والتقوى ام كان قوامها حب العظمة والأبهة . على اننا لا نكاد نعرف هؤلاء الفنانين من التحف الفنية التي انتجوها لأنهم في اغلب الأحيان لم يتركوا اسماءهم على تلك التحف او لأننا إذا وجدنا اسم فنان على اثر من آثاره الفنية لم نعر على شيء عنه في كتب الأدب والتاريخ . وفي الواقع إن علينا ان نعرف بعدم مناسبة الكلام عن « الشخصية » في فنون الاسلام إلا في ظروف خاصة جداً . فالفنان في الاسلام — كالمؤلف العربي — لا يعمل على الوصول إلى النجاح بتأكيد شخصيته واثبات وجودها بأعمال وافكار ومنتجات من عنده ؛ وإنما يكفى كلاهما بأن يثبت انه يعرف الأساليب والتقاليد الموروثة معرفة تامة وان في استطاعته تعقيدها في بعض الأحيان . ولما كان كل فنان اسلامي يتطور في تجرد بعيد عن الطبيعة وصدق التعبير عنها لم نجد في الفنون الاسلامية ما يثير الشعور او يبعث على التأثير العميق

واننا نرى بعض الكتاب العرب يتحمسون ويعجبون بمهارة الفنانين الاغريق وبقدرتهم على ان يصوروا في رسومهم انواع الضحك جميعها وعلى ان يميزوا بين كل منها . ولكن الفنانين في الاسلام لا يطرقون هذا السبيل

وفضلاً عن ذلك فاننا نرى ان الفنانين المسلمين لم يعرضوا — الا

فى القليل النادر — لمسألة الآلام فى الحياة وتصوير التضحيات البشرية وغيرها . ونحن نعرف ان مثل هذه الموضوعات كانت من اهم ما اتخذه كثيرون من الفنانين فى الغرب ، فساعد على إظهار شخصياتهم وساهم فى اكسابهم ذاتية خاصة

وهكذا نرى اننا نستطيع فى الفنون الاسلامية ان ننسب التحف الى البلاد التى صنعت فيها والعصور التى ترجع إليها . ولكننا لا نكاد نستطيع ان نذهب الى ابعد من هذا الحد . فالفنان لا يظهر نفسه ولا يعطينا شيئاً منها ، لأن هذا لا يوافق مزاجه وطبيعته اللذين يدفعانه الى النسج على منوال غيره واتباع التقاليد المعروفة والمتواضع عليها ولا يحملانه على ان يصنعى لعاطفة داخلية غالبة . ونحن لا نكاد نجد فى التحف الفنية اى ظاهرة او خاصية او ميزة تسمح لنا بأن نعرف على وجه اليقين الفنان الذى يمكننا ان ننسبها إليه . ونحن نقصد بالفنان شخصاً لم يقف عند اتباع الأفكار التى ورثها عن غيره وإنما أصبحت له شخصية وجاوز الصانع الماهر ، وارتفع عن العامة بعقريه آرائه وبوجهات نظره وبطرق تفكيره وبالمرونة التى ينفذ بها البرنامج المعين الذى اختطه لنفسه وبأساليبه الخاصة فى الرسم والزخرفة . ولكننا رغم ذلك نحرص على ان نذكر حالة استثنائية فريدة ، نتجلى فى مصر بوجه خاص ونعنى بها جامع السلطان حسن ؛ فانه بناء يدل على شخصية قوية وعلى رغبة شديدة فى التسامى والامتياز

* * *

وفي الحق ان معايير الجمال وقوانينه في الفن الاسلامي مشتركة دائماً بين جمهرة الفنانين . وإننا نجدهم يتركون اتخاذ المثل العليا في صدق تمثيل الطبيعة ومحاكاتها بدقة وامانة ، ويتخذون مثلاً عليا غيرها ، ويقبأون على التحوير في الطبيعة والبعد عنها في رسومهم ، وإهمال الحقيقة الطبيعية في إبداع الموضوعات الزخرفية . فاذا تأملنا مثلاً الزخارف المشتقة من الزهرة رأينا انهم يغيرون فيها ويحعلون منها موضوعات زخرفية ثم يكونون من الزهر رسوماً مختلفة وتراكيب غاية في التنوع . فالزخارف المرسومة على شكل الأغصان تتطور حتى تصبح دوائر متماسة في كل منها وريقة او عدة وريقات ذات اطراف مرسومة بدقة وعناية وفي اوضاع مختلفة . وقصارى القول ان الفنان عندما يستمد نماذجه من الطبيعة يجعلها موضوعات زخرفية وهندسية بحتة . ولكن هذه الموضوعات الزخرفية المزهرة ذات الالتواءات الدقيقة فيها جمال وإبداع ظاهران وإذا كان في هذه الموضوعات الزخرفية عنصر من عناصر الحركة بما فيها من الانحناءات المنسجمة فان في الفنون الاسلامية ضرباً آخر من الزخارف ينتقل بنا الى نوع من السكون والجمود . ذلك هو العنصر الهندسي . وليس هناك من شك في ان المسلمين قدر لهم ان يظهروا في هذا الميدان براعة خاصة وان يصلوا في ذلك الى ابعد حدود التوفيق

٣

ولسنا نقول إنهم اخترعوا الزخارف الهندسية ؛ ولكننا لا نستطيع ان ننكر ما احدثوه فيها من زيادة واشتقاق وتعقيد ، حتى ليكننا القول إنها تطورت على يدهم تطوراً غير منتظر . وكـم يشعر المرء بما كانوا يحسونه من سرور وغبطة في الوصول الى الزخارف الهندسية المعقدة الغامضة ، وذلك بالجمع بين العناصر النادرة وبابتداع الرسوم الزائدة . وإننا لـرى ضرورياً شتى من الخطوط المتشابكة والمتداخلة كالجدائل او كالعقد ، كما نرى الخطوط اللولبية والدوائر والخطوط المنكسرة والمتوتية والأشرطة ذات الزخارف التي تشبه اسنان المنشار والحنايا ذات الزخارف المضلعة والمتفرعة من مركز واحد الى الجهات المختلفة — ولكننا نلـس في الزخرفة الاسلامية ميلاً عجيباً الى الأشكال المكونة من الأطباق النخجية ، التي نجدها في كثير من العماـر والتخف ، على الجدران والأبواب والمحاريب والمنابر وفي الصفحات المذهبة من المصاحف وفي غير ذلك من المنتجات الفنية في شتى الأقطار الاسلامية

وكان المثالون والمصورون وغيرهم من رجال الفنون يتمسكون بتلك العناصر الزخرفية التي عرضناها عرضاً سريعاً ، لأنها كانت ميدانهم الرئيسي ، فقد كانوا بوجه عام يبتعدون عن تصوير الكائنات الحية من إنسان وحيوان . ولكننا نعرف انهم كانوا متعصبين في تنفيذ نظرية التحريم او متساهلين في ذلك بحسب الأقطار التي كانوا يعيشون فيها واهواء الملوك والذين كانوا يعملون لهم من كبار رجال الدولة . كما نعرف ايضاً انهم حين لم يكتثروا

بمسألة كراهية الصور والتماثيل كانوا يطلقون لحياهم العنان في اداء الرسوم الآدمية والحيوانية بأساليبهم الخاصة وتقاليدهم المتبعة وقد كانت إيران موطن الفنانين الذين عنوا بتحقيق بعض عناصر الحياة في رسومهم الفنية . ولنذكر في هذه المناسبة القطع الخزفية ولا سيما ما ينسب منها إلى مدينة الري ، فاننا نرى عليه رسوماً آدمية دقيقة ذات وجوه تتجلى فيها البساطة والسذاجة بدون ان تخلو الرسوم من الرشاقة والدلال . كما يجدر بنا ان لا ننسى الصور الموجودة في المخطوطات الفارسية سواء كانت من كتاب الملوك (الشاهنامه) او من دواوين الشعر . ومهما يكن من شيء فاننا نلاحظ في مصر وفي غيرها من الأقطار الاسلامية ان الفنانين اقبلوا على تصوير الكائنات الحية حين ذهبوا في التأثر بالفن الايراني إلى حد بعيد ، كما حدث بوادى النيل في العصر الفاطمي

ولكننا نستطيع ان نقرر بوجه عام ان الفن الاسلامي اتخذ له اساليب وتقاليد زخرفية بعيدة عن تمثيل الطبيعة الحية . ولكنه استطاع بالرغم من ذلك ان يحتفظ بشيء من الحياة والحركة ، وذلك بفضل بعض المزايا ، ولا سيما الاتزان والرشاقة والحفاظة على النسب وما إلى ذلك وإذا درسنا من ناحية أخرى توزيع الزخارف في الفن الاسلامي أمكننا الوصول إلى مبدئين : الأول ان الزخارف تغطي كل المساحات المراد تزيينها فلا تترك من سطحها شيئاً لا زخارف عليه ، وأتينا نجد أنفسنا

أمام مساحات تغطيتها الزخارف بدرجة خيالية تشعر بمباهج الأعياد والأفراح فنلمس الشعور الدفين في الفنانين المسلمين الذين يبدون كأنهم يخجلون من ترك أي مساحة صغيرة بدون زخرفة تغطيتها

واما المبدأ الثاني فهو ان قوام هذه الثروة الطائلة في الزخرفة الاسلامية وضع الزخارف الصغيرة جنباً إلى جنب . ونحن إذا تأملنا هذه الزخارف الفياضة راينا سريعاً ان الفروع النباتية تتكرر في العصابة او الشريط الممدود فتتكون منها التواءات متتابة من الاغصان والفروع والورقات ، او رأينا الزخارف الهندسية تتكرر بعينها في امتداد معين . ومن طبيعة هذه الطريقة في الزخرفة ان تجذب النظر وتركزه بدون ارادة المشاهد ؛ كما انها تسر اولئك الذين يسبحون في ميدان الخيال والأحلام ويحبون ان يتبعوا بأفكارهم الزخارف التي تمتد حتى لا يحدها الا اطراف المساحة التي تزينا . وقصارى القول ان هذا الأسلوب يكاد يكون شاملاً حتى اننا لنستطيع ان نستخرج منه قانوناً عاماً في الزخارف الاسلامية : هو ان هواة الفنون بين المسلمين كانوا يطربون ويتأثرون برؤية الموضوعات الزخرفية تتكرر تكراراً لا حد له

فكراهية الفراغ ثم تكرار الموضوع الواحد ، هما القاعدتان اللتان سار عليهما الفنانون المسلمون في العصور الوسطى . وإذا اردنا ان نذوق التحف الفنية الاسلامية وان نفهم منتجات رجال الفن في الأقاليم الاسلامية في العصور الوسطى فان علينا ان نذكر دائماً هاتين القاعدتين . وقد كتب

بعض المؤلفين حديثاً ان الخفة الفنية إذا كان فيها تكرار موضوع زخرفي او وضع او فكرة فانها تكتسب اتساقاً وانسجاماً معقولين وتصبح كأنها من الشعر الرقيق

على ان هذه الميول التي شرحناها ليست صحيحة دائماً في ما يخص العمارة الاسلامية . حقاً ان عناية الفنانين المسلمين بتحليل الموضوعات الزخرفية بدون تمييز بين المهم منها وغير المهم ثم حرصهم على اتقان مظهرها اتقاناً يصل في بعض الأحيان حد التكلف ، كل هذا سار بالفنون الزخرفية الاسلامية في سبيل التطور حتى وصلت الى إفراط لا حد له . ومع ذلك كله فاننا لا نستطيع ان نقول في ثقة واطمئنان إن الفن الاسلامي فن زخرفي قبل كل شيء . اننا نرى في بعض الأحيان ان كثرة الزخارف والمبالغة فيها بسبب كراهية الفراغ والرغبة في الفرار منه ، وكذلك قلة التنوع في هذه الزخارف بسبب تكرارها في عصابات طويلة ، كل هذا قد يسلب العمائر بعض ما فيها من عظمة وجلال ؛ ولكنه لا يفقدها سحرها وما فيها من جاذبية عجيبة . وفي الحق ان من النادر جداً ان نرى بناء لا يمتاز إلا بانسجامه وحسن تنسيقه وابداع تخطيطه ، فان الجدران تغطي كلها بزخارف تظهر كأنها كانت غرضاً في ذاتها لا علاقة له بالبناء نفسه ، مما يجعل الصلة بينه وبينها غير متينة ويؤثر على وحدة البناء واجزائه تأثيراً غير طيب

ولسنا نريد في هذا المقام ان نقصد او نعطي درساً في الذوق الفني ؛

ولكننا نريد ان نظهر ان اساليب الزخرفة عند المسلمين لم تكن تتفق مع الأساليب الكلاسيكية في تركيب الزخارف وتكوينها الا في حالات نادرة . فالمبالغة في الزخرفة كانت من الواجبات التي يشعر بها الفنان في الاسلام وكانت من اهم الصفات الذاتية في عبقريته . وليس غريباً مثلاً اننا لا نجد في التحف الاسلامية زخارف او رسوماً قصد الفنان اظهارها واعلاء شأنها فأحاطها بمساحات عارية من الزخرفة حتى تبدو للعيان وتنطق للناظرين . واذا حدث ان عثرنا على بعض تحف فيها مثل هذه الزخارف فلن يكون عددها يستحق الذكر

ومهما يكن من شيء فان الزخارف الاسلامية دقيقة جداً حتى اننا حين نصفها ، نضطر الى الالتجاء الى الاصطلاحات المستخدمة في الصناعات الفنية الدقيقة كصياغة المعادن ونقشها والتطريز وصناعة المحرمات وما الى ذلك . وعلى كل حال فالثابت ان هذه الزخارف الدقيقة تصيب نجاحاً كبيراً في التحف الفنية الصغيرة المصنوعة للزينة وحسن المنظر

وهكذا نرى ان الزخارف الاسلامية سارت في طريق التجريد ، وبلغته تجويز الزهور وتنسيقها ورسمها في اسلوب يبعدها عن اصولها الطبيعية او بتركيب رسوم هندسية ثم تحليلية هذا كله بالحروف العربية الجميلة التي تكسبه رشاقة واتزاناً عظيمين

وكان الذوق الفني العام لا يقبل الفراغ بل يفر منه ويعمل على تغطية المساحات بالزخارف المروضة بعضها بجوار بعض في تكرار لا نهاية له . ويشترك الفن الاسلامي في هذا الميدان مع الشعر والموسيقى العربية وقد رأينا من اللازم ان نكتب الصفحات السابقة فأقدمنا على ذلك ؛ واذا كان بعض ما فيها يبلو كئانه درس يقصد به فرض رأى او تغليب نظرية فاننا نستطيع القراء عذراً في هذا . وحسبنا اننا لم نقصد الا تحجيب القوم في فنون الأقطار الاسلامية . وخير طريق الى ذلك ان يعرف المرء مبادئها ليحكمه الحكم على تطبيق تلك المبادئ واستخدامها . ولا نظن ان على الغربي ان يبذل في هذا جهداً لا يستطيعه ، لأنه في الواقع يبذل مثل هذا الجهد في حياته اليومية بدون ان يشعر ، فقرأ كتاباً ثم يستطيع بعده ان ينصت في حفلة موسيقية كما انه يستطيع ان يتذوق السينما بعد إعجابه بالتمثيل المسرحي

وصفوة القول ان الغربي جدير به ان لا يتفقد في الفنون الاسلامية صفات لا توجد ولا يجب ان توجد فيها

والفن الاسلامي ليس فناً ناشئاً من الميل الغريزي ؛ ولكن زخارفه ممتازة وجميلة وارشتراطية . ونحن لا نجد فيه العنف والعمق والخشونة والحياة التي امتازت بها الفنون الكلاسيكية . فالزخارف الاسلامية التي نراها في الجص او الصور او الصفحات المذهبة او تزيينات القاشاني او الخشب المحفور او غير ذلك ، جلها عبوسة وعنفية ومجردة ، وهي في بعض

الأحيان رشيقة وجميلة؛ ولكنها على الدوام غنية وفاخرة وفيها افراط كثير .
وليس هناك في الفن الاسلامي ما يؤثر في النفس او في القلب تأثيراً عميقاً ؛
ولكننا نستطيع ان نعجب إعجاباً لا حد له بما فيه من اتزان وانسجام
وثرثرة زخرفية ومهارة وسحر وجاذبية

دليل المتحف

القاعة ١

هذه القاعة مخصصة للمقتنيات الجديدة في كل سنة . ولذا كانت التحف المعروضة فيها من عصور مختلفة وأقاليم اسلامية متنوعة . وتعرض الدار في هذه القاعة التحف التي تشتريها أو التي تهدي إليها أو التي تعثر عليها في حفائرها . فتظل بضعة أشهر ثم توزع على سائر قاعات المعرض بحسب طرازها الفني أو مادتها

ويجد الزائر في صدر القاعة خزانة كبيرة فيها صحن وأباريق من الخزف المصنوع في آسيا الصغرى أو دمشق . وهذه المجموعة معارة من الميسوكليكيان لعرضها في الدار

القاعة ٢

أرض هذه القاعة من الفسيفساء . ويرى الزائر بجوار الجدار الغربي « صفة » من الفسيفساء الرخامية المختلفة الألوان ، من أزرق وأبيض وأصفر وأحمر . وقوام هذه الصفة « جلسة » أفقية مائلة على أعمدة

صغيرة ، فوقها عقود منكسرة ، أركانها ^(١) مكسوة بمجاميع من الفسيفساء ذات أشكال كثيرة الأضلاع في أوضاع نجمية . أما الجزء العلوى من الصفة فيكون من ألواح رخامية تحيط بها عصابات أو أشرطة ذات أشكال نجمية

وفي وسط القاعة زير من الرخام ، سطحه الخارجى مزين بزخارف نباتية ناتئة محصورة بين شريطين : العلوى من كتابات كوفية والسفلى من رسوم الأسماك . ويرجع هذا الزير الى القرن الرابع عشر الميلادى . أما حمالة الزير (الكليجة) فأقدم عهداً منه ، وزخارفها بسيطة

القاعة ٣

أشرنا في الصفحات السابقة الى ما كان للفن الطولونى من شأن خطير . فان احمد بن طولون مؤسس الأسرة الطولونية هو الذى شيد أقدم المساجد التى لا تزال باقية على حالها فى مصر . وهذا الجامع محل إعجاب الزائرين . وفى الحق إنه جدير بذلك ، لابداع تصميمه ، وتناسب أجزائه ، وجمال زخارفه الجصية ، وجلال « الشرفات » الضخمة التى

(١) الركن أو الكوشة أو الحصر ترجمة لكلمة écoinçon بالفرنسية و spandrel بالانجليزية و Zwickel بالألمانية . وهو للمساحة المثلثة وغير المنتظمة المحصورة بين أنحناء العقد والزوايا القائمة التى تحصره بينها ، أو المساحة المحصورة بين عقدتين متماسين (المترجم)

تعلو سوره الخارجى ، ولغرابه منارته ، التى أعيد بناؤها فى القرن الثالث عشر الميلادى على نمط المنارة القديمة

ونذكر هنا ان قدوم ابن طولون الى مصر سنة ٨٦٨ ميلادية بعث فى مصر طرازاً فنياً جديداً ، فيه خروج على الأساليب المحلية الموروثة التى كانت لا تزال محبوبة وباقية فى وادى النيل . ولم يكن الطراز الجديد غريباً عن الأساليب الزخرفية فى العراق ولاسها فى مدينة سامرا التى كان الخلفاء العباسيون قد اتخذوها عاصمة جديدة لهم بعد أن هجروا بغداد

ونحن نستطيع أن نلصق هنا الصلة الوثيقة بين الطراز الطولونى وزخارف سامرا . وذلك بفضل دائرة الآثار القديمة فى العراق ، التى تفضلت فأهدت لمتحفنا كل ألواح الزخارف الجصية المعروضة على الجدار القبلى فى هذه القاعة . وتلك الزخارف مستخرجة من أطلال سامرا ويمكننا بفحصها أن نرى مبلغ تأثيرها فى الفن الذى ازدهر بوادى النيل حين كانت سامرا عامرة وكانت جدران بيوتها مزينة بمثل هذه الزخارف الجصية

ويرى الزائر على الجدار الجرى فى القاعة نماذج مصبوبة من زخارف جصية فى بيت كشفت دار الآثار العربية أطلاله بحرى القسطنطينية . ورسوم هذه الزخارف الجصية تمت بأوثق الصلات الى رسوم الأخشاب أو المنسوجات المعروضة على مقربة منها . وليس هذا نادراً فى الفن

الاسلامى ؛ فان نفس الموضوعات الزخرفية تستخدم فى التحف الفنية مهما اختلفت المادة التى تصنع منها

ومهما يكن من شىء فاننا نلاحظ فى الطراز الطولونى ظهور أسلوب جديد فى تزيين الجص والخشب . فقد ترك الفنان التجسيم وآثر عليه الزخرفة بالقطع وبالحفر الغائر . فأصبحت زخارف الأخشاب الطولونية والزخارف الجصية التى ترجع الى ذلك العصر محفورة بعمق عظيم وقطعت فيها الرسوم قطعاً عريضاً يشعر بالقوة والشدة . أما أهم الموضوعات الزخرفية فالأشرطة والجدائل والأشكال الخزونية والخطوط الملوية . وكلها مرسومة باتساع ووضوح وحجم كبير ويبدو عليها شىء من الشدة والعنف . فالفنانون لا يرمون إلى الأناقة والظرف بقدر ما كانوا يندشون القوة

وكذلك تظهر هذه الزخارف على قطع النسيج الصوفية ، وبوسطها فى بعض الأحيان رسوم حيوانات . بل إن الألوان المختلفة فى تلك الأقمشة تكسب زخارفها مظهر الحفر العميق فى الخشب الطولونى . فضلاً عن أن التباين الشديد فى الألوان يزيد فى ظهور أجزاء القطعة ، ويبدو كأنه يجد زخارفها ويحجزها فى مساحة معينة فإذا أضفنا إلى هذا كله خشونة القماش نفسه رأينا سبب ما نحسه فى هذه القطع من قوة فياضة وعظمة سامية

وفى وسط القاعة خزانة بها بعض نماذج من خزف سامرا . وهو خزف ذو بريق معدنى ذهبى على أرضية بيضاء أو ذات لون سمى .

أما زخارفه فهندسية ، وبه نقط . على أننا نستطيع أن ننسب الى مصر الصحن ذا الزخارف المكونة من رسم قارب كامل الأدوات والمقاذيف والأعلام وتحتته رسم سمكات متتابعة (أنظر اللوحة الفنية رقم ١ من لوحات هذا الدليل) . وفي الحق أن الخزف الطولوني يشبه تماما الخزف الذى عثر عليه المنقبون فى أطلال سامرا ، حتى أن التمييز بينهما صعب إلى حد كبير ، وزخارفه منقولة عن الزخارف العباسية ، ويبدو عليها شيء من الجمود والفتور حتى عندما تكون الرسوم صورا لكائنات حية وقد قامت فى السنين الماضية مساحلات عنيفة بشأن هذا الخزف ذى البريق المعدنى ؛ ولكن هذا الحوار قد ضعف الآن . فان سامرا كان لها تأثير كبير على فنون الطولونيين . على أن تلك المدينة كانت مؤسسة صناعية وقيمة فلم تحتفظ بمجدها إلا مدة قصيرة (٨٣٦ - ٨٨٩ ميلادية) وأكبر الظن أن الفخاريين الذين كانوا يشتغلون فيها قدموا إليها من إيران

وعلى كل حال فان الفن الطولوني يدل فى مجموعه على عظمة عنيفة فيها جفاف وفيها وضوح تام يفجأ المشاهد وينفذ الى نفسه

١ — حشوة من خشب ، عليها فروع نباتية كبيرة منقوشة بالحفر البعيد الغور ، وفوقها كتابة كوفية ذات حروف قصيرة وغلظ ، وتعبير كلماتها عن بعض الأدعية المألوفة والتمنيات الطيبة (بركة ويمن وسعادة لص... [احبه])

٢ — حشوة من خشب ، في اعلاها عصاية من زخرفة على شكل أسنان المنشار . وتحت هذه العصاية رسم حمامتين متقابلتين في وسط فروع نباتية

٣ — قطعة نسيج من الصوف . ارضا حمراء وعليها رسم زهور محرقة ومنسقة وبيضاء اللون وذات مسحة ساسانية

٤ — قطعة نسيج من الصوف . أرضها زرقاء وعليها فروع نباتية كبيرة وخضراء اللون

٥ — قطعة نسيج من الصوف ، ارضا سوداء وعليها زهرة كبيرة محرقة ومنسقة وتجمع بين الألوان الأبيض والأحمر والأخضر الباهت وقد عرضت الدار في هذه القاعة بعض شواهد القبور من مجموعتها التي يبلغ عددها نحو ثلاثة آلاف شاهد من الخمسة القرون الأولى بعد الهجرة

ولا شك في ان الكتابة العربية معقدة إلى حد كبير ؛ بل ان صعوبة قراءة الكتابات الأثرية قد تضعف من هم الناطقين بالضاد أنفسهم . ويرجع سبب هذا الغموض إلى أن الكلمات تكب على مرحلتين : الحروف أولاً ثم ما يلزمها من نقط وحركات . وقد كان المتبع — ولا سها في الكتابات التاريخية أن لا ترسم الحركات . فضلاً عن أن في الكتابات العربية التي ترجع إلى القرون الأولى بعد الهجرة عاملاً آخر يكسبها شيئاً من الغموض ويجعل قراءتها أمراً غير سهل . ذلك

أن بين الحروف العربية عدداً فوقه أو تحته نقطة أو نقطتان أو ثلاث .
 ووجود هذه النقط أو حذفها له أثر في تمييز الحروف وإمكان قراءتها ؛
 ولكن الكتابة الكوفية ، وهى ذلك النوع ذو الزوايا ، لا تستخدم فيها
 النقط (فلا يدرى القارىء مثلاً هل الحرف باء أو تاء أو ثاء ولا يدرى
 هل هو سين أو شين أو هل هو طاء أو ظاء فقد تكون الكلمة « بيت »
 وقد تكون « نبت ») فمن الضروري إذن أن يفهم القارىء نص الكتابة
 ليستطيع قراءتها على الوجه الصحيح . وقد يبدو هذا غريباً

ومهما يكن من شئ فإن تطور الكتابة العربية بدأ على شواهد
 القبور التى يمكن أن تعتبر بحق خير سجل لبيان المراحل المختلفة التى مر
 بها الخط العربى فى أطوار تاريخه . وليس عجيباً ان يعنى الفنانون فى
 كتابة تلك الشواهد بتجميل الآيات المناسبة التى اقتبسوها من القرآن
 الكريم ونقشوها على الشواهد . وأصبحت صناعة تلك الشواهد فناً شعبياً
 لا يمكن تجاهله على الرغم من عيوبه وما فيه من بساطة وسذاجة

ونحن نرى ان مظهر الكتابات على شواهد القبور فى القرون الأولى
 بعد الاسلام يختلف عن مظهر الوثائق التاريخية التى توقعنا على بعض
 أعمال الحكومة وما إلى ذلك من الأمور الدنيوية ، فان الحروف فى
 الكتابات الأخيرة أكثر شدة وأعنف مظهراً وتشعر بشئ من التعاضم
 والاختيال غير يسير

وعلى كل فان ميدان الزخارف الكتابية فى الاسلام واسع جداً ،

فآثاره عظيمة وأنواع الكتابات فيها مختلفة ؛ بل ان كثيراً من الأمم الأخرى نقلت عن الاسلام زخارفه الكتابية الجميلة
 والمشاهد ان شواهد القبور ذات الكتابة المحفورة في الحجر حفراً غائراً ومجوّفاً ليست متقنة الصناعة ، فالتناسب معدوم بين الحروف ، والكلمات غير متزنة ، والسطور غير مستقيمة . بينما الشواهد ذات الحروف المنقوشة في الحجر نقشاً بارزاً تظهر فيها العناية بجملها ومظهرها الفني مما يدعوننا ان نرجح ان الرسام كان يعنى بعمل « تصميم » للشاهد قبل البدء في حفر الكتابة

ولما كانت الكتابة العربية من اخطر العناصر شيئاً في الزخارف الاسلامية فان في استطاعة المرء ان يعجب بما فيها من الانحناءات والخطوط المتشابكة والاتزان ، حتى إذا كان لا يستطيع قراءتها واستطلاع معناها

وفي القرن الثاني عشر الميلادي بطل استخدام الخط الكوفي في الكتابات التاريخية وفي شواهد القبور فحل محله الخط النسخي ، وهو كما نعرف مستدير ، ولا نجد فيه الزوايا التي عهدناها في الخط الكوفي . ويرجع الفضل في هذا التغيير إلى ثورة السنين على مبادئ الفاطميين الشيعة ؛ فان هذه الثورة او الحركة السياسية أدت إلى انقلاب عنيف في النظم الحكومية والاجتماعية وإلى تغيير في الأساليب المعمارية ، وعنت بان لا تبقى على أدنى أثر من آثار الماضي السياسي . ولكن الفنانين أدركوا

ان الخط الكوفي ذا الحروف المجملة برسوم الزهور والزخارف النباتية — وهو الذى نسميه الخط الكوفي المزهر — يمتاز بطابع فنى وزخرفى يفوق الخط النسخى المستدير . ولذا فانهم ، مع خضوعهم لمقتضيات السياسة فى تركه وعدم استخدامه فى الكتابات التاريخية ، احتفظوا به ولبثوا إليه فى بعض الكتابات الدينية أو فى أغراض زخرفية

٦ — شاهد من رخام ، عليه كتابة نقش فى عمق غائر فتكون حولها إطار مائل ، والحروف منقوشة بوضوح وبروز شديدين ، ومجملة فى نهاياتها باضافات وذبول ملتوية ومقسمة الى فصوص او مشتقة الى عدة اجزاء . وهذا الشاهد مؤرخ سنة ٢٤٣ هـ (٨٥٧ ميلادية)

٧ — شاهد من رخام مؤرخ سنة ٢٤٣ هـ . (٨٥٧ م) وحروفه الكوفية شديدة البروز وبعضها مجمل بعناصر زخرفية

٨ — شاهد من رخام مؤرخ سنة ٢٤٣ هـ . (٨٥٨ م) وحروفه الكوفية قليلة البروز ومحلاه بزخارف كثيرة ، يظهر انها متأثرة بالأساليب الفنية العراقية الى حد بعيد . وتمتاز هذه النخبة البديعة بأن عليها إمضاء « مبارك المكي »

القاعة ٤

عرضت الدار على جدران هذه القاعة اجزاء زخرفية من الحجر والرخام يرجع تاريخها الى عصور مختلفة . اما تيجان الأعمدة المعروضة

في الجزء الغربي من القاعة فأحدها فرعونى والأخرى من العصر المسيحى في مصر . وانما عرضت هنا لأنها واردة من بعض المساجد . وفي شرق القاعة مجموعة من الأزيار الرخامية على حمالات تعرف الواحدة منها باسم « كلجة » ، وهذه الحمالات مصنوعة على هيئة سلحفاة ولكنها لا تمت للسلحفاة الا بشبه يسير . وبين هذه القاعة والقاعة التى تليها ، أى في الجزء العلوى من الواجهة البحرية للقاعة الرابعة ، مجموعة شبابيك مصبوبة من الجص وعليها نقوش ، والفراغ الحاصل بين النقوش مسدود بقطع من الزجاج الملون

١ — شاهد من حجر مؤرخ سنة ٣١ هـ . (٦٥٢ م .) وعلى كتابته مسحة أولية كما اننا نجد في حروفه بعض خواص هجائية تؤكد صحة التاريخ المنقوش عليه ، ويرجع تاريخ هذا الشاهد ، بالنسبة ، لمصر الى ما بعد الفتح الاسلامى باثنى عشر عاماً

٢ — كتلة من الرخام عليها نقش بارز يمثل حيواناً مفترساً في هيئة زحف وتقدم . وتبدو على هذا النقش شدة وقوة ، كما أننا نلاحظ أن تفاصيل العضلات والمعرفة متقنة ودقيقة ، مما يجعلنا ننسب هذه التحفة الى العصر الفاطمى

٣ — لوح من رخام مزين بزخارف تمثل حماماً وسمكا . وعليه كتابة كوفية (من القرن الحادى عشر الميلادى)

٤ — ثريا (تنور) من نحاس على شكل منشور مثنى ، يتركب من

ثلاث طبقات مخرمة ، ونرى في اعلاها ، وفي اسفلها ، وبين الأولى والثانية ، والثانية والثالثة ، أربعة « دريزينات » بارزة وبها خروق للزاقات (القناديل) . وفوق الطبقة العليا شرفات على شكل زهرة الزنبق ، ويوجد مثلها أيضاً في الطبقة الوسطى حول عصابة من الخحاس منقوش عليها الكتابة التاريخيه . اما الدورتان العليا والسفلى فعليهما زخارف من أشكال كثيرة الأضلاع في اوضاع نجمية . وفوق الثريا قبة صغيرة وهلال . على نحو ما نرى فوق منارات المساجد أو مآذنها . ومع أن مثل هذه الثريا معد للتعليق فان لها أرجلاً يمكن أن تقوم عليها . وطرز هذه الأرجل في أكثر الأحيان ليس انيقاً . وهى في الثريا التى نحن بصددنا الآن متصلة بعضها ببعض بواسطة عقود ذات فصوص . وكوشات هذه العقود (أركانها) بمجملته بزخارف مخرمة . وهذه الثريا باسم السلطان المملوكى الناصر حسن (١٣٦٢ م٠)

القاعة ٥

يرى الزائر على جدران هذه القاعة قطعاً من زخارف مصنوعة من الجص في مختلف العصور الاسلامية بمصر . اما الخزانتان ففيهما قوالب لصياغة الحلى والمباخر . وفي الجزء الغربى من ارض القاعة فسقية جميلة من الفسيفساء المركب من الرخام المختلف الألوان ؛ ويظهر انها من القرن

الثالث عشر الميلادى ، نظراً لتنوع زخارفها الهندسية وما يبدو فيها من دقة واتقان. والمعروف ان استخدام الفسيفساء فى الفسقيات أمر مألوف منذ العصور القديمة ، فان رسومه ، حين يسقط عليها الماء ، تكسب افنية البيوت جمالاً وجاذبية . وترك المسلمون الصور الآدمية واستخدموا العناصر الهندسية فى تلك الرسوم . ويجد الزائر فى الفسقية التى نحن بصدها زخارف مكونة من مثلثات ونجوم وأشكال متعددة الأضلاع مؤلفة بعضها ببعض فى انسجام واتزان ، يزيدهما توافق الألوان جمالاً على جمال . فتتكون هذه الفسيفساء فى مجموعات من مربعات ومستطيلات محاطة بأجزاء أخرى ثانوية من بلاط الفسقية

وفوق الفسقية على الجدار الغربى « صفتان » من الجص (شبكان كاذبان) عليهما زخارف بالقطع ، نرى ان جزءها المتوسط داخل قابلاً ومزين بوريدات مخرمة تعلوها دلايات (مقرنصات) مرتكزة على شبه عودين ومحاطة بعقد ذى ثلاثة فصوص ، وفى الصفتين عناصر زخرفية أخرى من كسابات كوفية مزهرة وأخرى نسخية وبعض الزخارف الهندسية وزخارف من فروع نباتية دقيقة

١ — أحد ألواح الرخام المعروضة على الجدار الشرقى . وهذه الألواح كانت مستخدمة فى الأسبلة . وكانت توضع مائلة بعض الميل فيسيل الماء فوقها ببطء ويبرد بتعرضه للهواء . واللوح الذى نحن بصده الآن يجمل فى جزئه الأوسط بزخارف نباتية على شكل زهور محورة

ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة جداً . أما حافة اللوح فقوامها عصابة من الحيوانات ذوات الأربع (القرن الخامس عشر الميلادى)

٢ — جزء من لوح من الفسيفساء المصنوع من الرخام ذى الألوان المختلفة من أصفر وأحمر وأسود وفيه قطع من الصدف . وتتكون زخارفه من عدة عقود ، قد زينت بخصورها أو كوشاتها بأشكال نجمية . اما باطن العقود فمغطى بزخارف من نجوم بينها مناطق صليبية الشكل (القرن الرابع عشر الميلادى)

٣ — وهناك ثريا كبيرة معلقة فى وسط القاعة . وهى من النحاس الأصفر المخروم ولها إثنا عشر جانباً وأربع طبقات مزينة بأشكال كثيرة الأضلاع فى أوضاع نجمية . وقد كتب صانع هذه التحفة ، بدر بن أبى يعلا ، أنه أتمها فى أربعة عشر يوماً . وهى مؤرخة سنة ٧٣٠ هـ . (١٣٣٠ ميلادية)

القاعة ٦

يحق لمصر أن تفخر فى تاريخها الفنى بما بلغته فى صناعة الحفر على الخشب من تفوق واتقان ؛ فقد ظلت شهرة فنانيها واسعة فى هذا الميدان حتى القرن السادس عشر الميلادى . واستطاعوا أن يسايروا الذوق الفنى وان يتطوروا فى مرونة وبراعة عجيبتين . ولسنا ننكر أن وادى النيل كان منذ العصور القديمة فقيراً فى الخشب ، فكان المصريون يستخدمون

جذوع النخل في إنشاء السقوف البسيطة وفي ربط الجدران المشيدة بالآجر . ولكن هذا النوع من الخشب لم يكن صالحاً لكل الأغراض فأقبل المصريون على استيراد بعض انواع الخشب الأخرى من سورية وآسيا الصغرى . ولما نشبت الحروب الصليبية ضعفت حركة التجارة في الخشب ولم يكن استيراده سهلاً في كل الأوقات او بالكميات المطلوبة . وارتفع ثمنه في مصر لأن حكومة البندقية ، ثم البابا نفسه ، حرماً إصداره الى مصر تحريماً قاطعاً ، خشية ان يستخدمه المسلمون بمصر في تشييد السفن الحربية والتجارية . على ان التجار الأوروبيين لم يستطيعوا الاذعان لهذا الأمر ولم يكثرثوا دائماً بتنفيذ مثل هذا الحكم ، الذى كان يحرمهم من أرباح طائلة . ولذا فان تجار جنوة وبيزا لم يقطعوا عن إحضار الخشب الى دمياط من آسيا الصغرى وشبه جزيرة القرم . وكانت الحكومة في عهد السلاطين المماليك تخص هذه المسألة بجانب كبير من عنايتها ، فأفلق السلطان قلاوون سنة ١٢٩٠ ميلادية في ان يجعل ملك اراجون يصرح لأهل تلك المقاطعة بحمل الخشب الى الثغور المصرية . وحدث بعد ذلك أن كان السلطان قايتباى يرسل الى سورية فرقاً من الجنود المدججين بالسلاح ليحضروا الخشب الى مصر

والظاهر ان غلو الخشب وقائه دفعا الصنائع المصريين الى الاقتصاد

فيه والى استخدامه وزخرفته كأنه من المعادن النفيسة

ومهما يكن من شئ فقد وصلتنا تحف خشبية بديعة من شتى العصور

في تاريخ مصر الاسلامية . وأقدم هذه التحف يذكرنا بالأساليب الزخرفية في الفن المسيحي الذي ازدهر بمصر في القرنين السادس والسابع بعد الميلاد . وقد كان هذا الفن مشعباً بالعناصر والتأثيرات الهلينية والساسانية ، على أن لدينا عاملاً جديداً يجعلنا لا نتردد في نسبة هذه التحف القديمة إلى العصر الاسلامي برغم مظهرها الكلاسيكي . هذا العامل هو وجود الكتابة الكوفية وبعض الآيات القرآنية على تلك التحف

أما في العصر الفاطمي فإن لدينا من تنوع الزخارف وجمال الصناعة ودقتها ما لم يصل إليه الفنانون بعد ذلك قط . وحسبنا منبر جامع قوص بمصر العليا ، ومنبر جامع سينا ، ومنبر حرم الخليل في فلسطين ، ومحراب مشهد السيدة رقية ، فانها كلها آية في كمال الصناعة ودقة الزخارف واتقانها اتقاناً قل أن يبلغه اتقان أية تحف خشبية اخرى . وليست المساحات المراد تزيينها قطعة واحدة في كل الأحيان ، فقد تكون حشوات خشبية صغيرة متعددة الأضلاع ومجمعة بعصابات تؤلف نجوماً او اشكالاً هندسية . وقد ظل هذا الأسلوب في صناعة الخشب قائماً بمصر حتى نهاية العصر المملوكي . وقد كانت الحشوات تجمل ، في اغلب الحالات ، برسوم خطوط متشابكة دقيقة مع رسم وريقات العنب وحبائه . كما أن بعض الأبواب الفاطمية الضخمة كانت مزينة برسوم آدمية وحيوانية . واكبر الظن أن هذه الأبواب كانت حيناً من الدهر في قصور الخلفاء الفاطميين . وثمة «حشوة» من أحد هذه الأبواب ، ذاع صيتها وهي محفوظة الآن في

دار الآثار العربية وعليها رأسا حصانين متدبرين ، في أسلوب فني إيراني فيه شيء من الجفاف والبرود ، ولكن النقش مفرغ بدقة تامة وعناية تظهر في جميع أجزائه

وقد احرزت دار الآثار العربية منذ نحو ثلاثين سنة مجموعة من الواح خشبية ذات طابع فني غير عادي ؛ فان عهدنا بالفنون الاسلامية أن نقبين فيها العناصر الجميلة الهادئة اللطيفة ، ولكن في هذه التحف الخشبية الثينة ما يبعث على التأثر بالحركة والحياة اللتين تنبعثان منها ويحمل على الإعجاب بما يتجلى فيها من غنى الزخارف واتقان الصنعة . والرجح اليوم أن هذه الألواح كانت في قصور الفاطميين . وعلى كل حال فان على الألواح سאלفة الذكر مناطق مسدسة الشكل أو جامات متعددة الفصوص ، قد نقش فيها بالحفر رسوم حيوانات وأشخاص ، إما مفردة وإما مجتمعة في مناظر موسيقى أو رقص أو شراب أو صيد ، وكل هذه المناظر والرسوم منقوشة في بروز واضح فوق أرضية من فروع نباتية أقل بروزاً (أنظر اللوحين ٢ و ٣) . وليس من شك في أن هذه التحف الفنية تدل على أن صانعيها كانوا يتقنون تصوير الحركة ويفهمون حق الفهم كيف ينتفعون بالضوء وتأثيره وتوزيعه

أما الزخارف الهندسية فانها تبلغ أوج عزها إبتداء من العصر الأيوبي حين أقبل الفنانون على استعمالها وتوفروا على اتقانها . وقد كان استخدامها في التحف الخشبية عجيباً ؛ لأن الفنانين كانوا يعنون بنقش كل جزء من

أجزائها نقشاً دقيقاً ، في صبر ودقة وحجاسة ، كأن هذه الأجزاء لا شأن لها في المجموع الذى تكونه . فكم نجد المربعات والمعينات والمنحرفات والنجوم تتداخل بعضها في بعض أو يوضع بعضها فوق الآخر أو توضع في تراكيب مختلفة ، بدون أن يكون لاختلاف أوضاعها أى تأثير ضار في قيمتها الفنية .

وقل ان نرى في هذه الأشكال الهندسية المتعددة الأضلاع موضوعاً زخرفياً رئيسياً يظهر ويبدو في وضوح بين تفاصيل زخرفية أخرى تحف به . بل ان الحقيقة عكس ذلك ؛ فان المشاهد يقف أمامها محتفظاً بحريته كلها وفي استطاعته ، كيفما أراد أو بحسب النقطة التى تتجه إليها عينه ، أن يكون بنظره ويحدد لنفسه أشكالاً هندسية ليست عناصرها وفقاً عليها وإنما تتكاتف مع عناصر أخرى لتكوين أشكال هندسية جديدة . فكأننا حيث ننظر يمكننا أن نرى في الزخرفة أشكالاً هندسية متباينة . وقضارى القول أن هذه الأشكال الهندسية لا تؤلف موضوعاً كاملاً متماسكاً ، وأن علينا ، إذا أردنا فهمها والاعجاب بها ، أن نحلل عناصرها وأجزائها . ومع هذا فان التواءاتها الهوائية المتقلبة تسبح بنا في ميدان من الأحلام اللطيفة

وظل الفنانون المشتغلون بالحفر في الخشب ينتجون التحف الدقيقة . وكثرت المنابر والكراسى والدكك . ونشأت بعض أساليب جديدة في الصنعة ، كطعيم الحشوات بخيوط أو أشرطة رفيعة (مستريكات) من نوع آخر من الخشب أغلى ثمناً وأندر وجوداً ، أو بالعاج والعظم . كما كانوا

في بعض الأحيان يكسّون الخشب بطبقة دقيقة من الفسيفساء^(١) مكونة في الغالب من قطع صغيرة من الأبنوس والسن . ويشهد عصر المماليك ازدهار صناعة « المشرييات » . وهى مجموعات من الخشب المخروط الدقيق الصنع ، تتفاوت فتحات عيونها اتساعاً وتملاً أحياناً بالخشب المخروط لتكوين كتابات أو رسوم ، وذلك بترك العيون الأخرى واسعة كأرضية يظهر منها الرسم أو الكتابة ؛ وقد كانت المشرييات تمتد من جدران البيوت الى الطريق فساعدت على تجميل بعض شوارع القاهرة وطرقها وعلى إكسابها طابعاً خاصاً

١ — لوح من خشب ، عليه زخارف تذكر بالأساليب الفنية الساسانية وهو مقسم الى مناطق تكاد تكون مربعة . وتحتوى ثلاث مناطق منها على زخارف مكونة من كرات تحف بها من اليمين واليسار ورقة على شكل جناح . وتبرز الكرات والجناحان على أرضية من رسوم وريقات العنب . وبين المناطق الثلاث سالفة الذكر منطقتان ، قوام زخرفة كل منها شجرة ذات جذع رفيع وفيها أوراق ويحدها من فوق

(١) بالفرنسية marqueterie أى التزصيع وهى الفسيفساء الزخرفية من الخشب النفيس والباج والصدف وغيرها ، تكسى بها الطبقة المراد زخرفتها . والفرق بينها وبين التليس أو التطبيق أو التكفيت incrustation أن السطح المطبق incrusté تحفر فيه الرسوم ثم تملأ الشقوق التى تؤلف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادة أغلى قيمة . أما فى التزصيع marqueterie فإن طبقة الزخرفة الجديدة تلتصق على السطح كله (المترجم)

ومن الين واليسار عقد ذو فصوص عديدة . وفي طرفي اللوح مجموعة من المرواح الخيلية (بالمت) رتبت سيقانها بطريقة هندسية بحتة (بين القرنين الثامن والتاسع الميلاديين)

٢ — حشوة من خشب صنعت في بلاد الجزيرة . في أعلاها سطران من الكتابة الكوفية ، وتحتها عقد فارسي ، نرى في كل من ركنيه زخرفة مفرغة تمثل هرمًا ذا قاعدة مثلثة الشكل . أما باطن العقد ففيه منطقتان غير متساويتين في الارتفاع وهما مجملتان بموضوعات زخرفية من الفصيلة النباتية ، تمتاز بما فيها من ائزان وانسجام مع القوة والوضوح (من القرن العاشر الميلادي)

٣ — حشوة من خشب منقوش فيها بالخفر رسم رأسى حصانين متدبرين تبدوان كأنهما إمتداد ساق نباقى كما تظهر الأذنان كأنهما مبدأ التواءات فروع نباتية زخرفية (من القرن العاشر الميلادي)

٤ — حشوة ذات زخارف فيها شئ من الجفاف والجمود ومحفورة في عمق كبير . والسيقان والوريقات منقوشة بعناية ظاهرة (من القرن العاشر الميلادي)

٥ — حشوة من خشب ، مفرغة ومخرمة . وقوام زخرفتها فروع نباتية مكونة من سيقان ووريقات ذات عروق كثيرة . والسيقان والوريقات محصورة بين إطارات ذات فصوص كثيرة أى مكونة من عدة أقواس متصلة بعضها ببعض . وكل إطارين مشتبكان . وهذه الاطارات والاطار

الخارجي في الحشوة كلها بمجمله بدوائر صغيرة محببة (من القرن الثاني عشر الميلادي)

٦ — جزء من لوح خشبي ، عليه زخارف آدمية ، وفيه نقوش تمثل طيوراً وتيوساً وصائداً يقتنص حيواناً مفترساً من فصيلة القط . كما نرى في نقوشه رسوم موسقيين (من القرن العاشر الميلادي)

٧ — جزء من لوح خشبي يشبه الجزء السابق . وتمثل النقوش الموجودة فيه بعض مناظر الرقص والصيد والطرب والموسيقى كما نرى فيها طيوراً ، أحدها له رأس آدمي (من القرن العاشر الميلادي)

القاعة ٧

تحتوي هذه القاعة على منابر وتوابيت ومشريات . وقد عُلقت في سقفها ثريا من البرونز على هيئة هرم ناقص ذي ثمانية أضلاع وله ثلاث طبقات ؛ ويرى الزائر أن هذه الثريا متوجة بكرة وهلال ، كاللنارات أو المآذن في المساجد . والطبقة الوسطى فيها منقوش عليها كتابة يمكن تأريخها من سنة ١٤٢٢ ميلادية . أما الطبقة العليا والطبقة السفلى فهما مخترتان في زخارف من أشكال كثيرة الأضلاع في أوضاع نجبية

القاعة ٨

١ — جزء من تابوت خشبي يرجع إلى سنة ٦١٣ هـ . (١٢١٦ م) . قوام زخرفته عصابات منقوشة بالكتابات تحصر بينها ، في انسجام وحسن

توزيع ، شريطاً طويلاً من الفروع النباتية في الجزء العلوى . أما في الجزء السفلى فانها تحصر بينها حشوات مستطيلة الشكل أو مربعة ومملوءة برسوم زخرفية من فصيلة الزهور

٢ — جزء من تابوت خشبي ، يتكون من حشوات صغيرة ، عليها زخارف تمثل سيقان زهور وفروع نباتية مخفورة بعمق عظيم وفي دقة ظاهره . والحشوات مركبة ومجمعة في أسلوب يتجلى فيه التماثل والتجانس والانسجام (من القرن الثالث عشر الميلادى)

٣ — جزء من سقف مكون من حشوات مختلفة في أوضاع تتألف منها أشكال كثيرة الأضلاع ، وعلى هذه الحشوات زخارف من سيقان وفروع نباتية منقوشة بدقة وإتقان عظيمين (من القرن الثالث عشر الميلادى)

٤ — شعاع باب أو شباك ، في صفيه السفليين حشوتان مزينتان بزخارف هندسية يحف بكل منها في اليمين واليسار حشوة فيها كتابات بارزة على أرضية من السيقان والفروع النباتية (من القرن الثالث عشر الميلادى)

٥ — محراب صغير في إحدى الخزانات . وفي هذا المحراب رسم عقد مدبب يرتكن على عمودين حلزونيين . وعلى المحراب كتابة بالخط الكوفى فيها ورد أو أدعية من أدعية الصلاة . (القرن الحادى عشر الميلادى)

القاعة ٩

الأخشاب المعروضة على جدران هذه القاعة أحدث عهداً من الأخشاب التي مر الحديث عنها . أما ما فيها من خزانات فانه يحتوى على تحف خشبية زخرفية وعلى أمشاط دقيقة الصنع وعلى لعب وأدوات منزلية من الحشب أو العاج أو العظم

١ — حشوات كثيرة الأضلاع من أبنوس ، بها خيوط من السن . وهي قطع منفصلة عن أطباق نجمية . أو مجموعات من حشوات كثيرة الأضلاع كانت تتركب وتجمع في أوضاع نجمية ، في الأبواب أو المنابر . وفي هذه الحشوات زخارف من سيقان وأوراق نباتية ملتوية منقوشة في بروز ملموس (من القرن الرابع عشر الميلادى)

٢ — قطع صغيرة من العاج عثر عليها أثناء التنقيب عن الآثار في أطلال مدينة القسوط . وعلى هذه القطع أرضية من سيقان وفروع نباتية تبرز منها نقوش دقيقة تمثل أشخاصاً ، كالهائذ بالباز (البازدار) وجندى المشاة (البيادة . البندق) المسلح بالرمح ، كما نرى فيها رسوم حيوانات ، منها جمل يحمل هودجا ومنها الأرنب والغزال والطاوس (من القرن العاشر الميلادى)

٣ — كرسى من خشب على شكل منشور ذى ستة أضلاع مكسو بطبقة دقيقة من الفسيفساء مكونة من أجزاء صغيرة من الأبنوس والسن .

وتتركب زخارف الفسيفساء في هذا الكرسي من أشكال هندسية في
أوضاع كثيرة التعقيد . ويرى الزائر على جوانب الكرسي من أعلاه وفي
جزئه السفلى شريطاً من زخرفة جميلة على شكل عقود صغيرة ومتجاورة
(من القرن الرابع عشر الميلادي)

٤ — مصراع باب من خشب فيه حشوات وعلى هذه الحشوات
زخارف هندسية وسيقان وفروع نباتية منقوشة بعمق عظيم (من القرن
الثاني عشر الميلادي)

القاعة ١٠

في هذه القاعة سقف من الخشب جميل جداً ؛ وتحتته فسقية (من
القرن الثامن عشر الميلادي) . وفي الجزء القبلي من القاعة فسقية أخرى
من الرخام ، ولكن رسومها كبيرة وفيها قسط وافر من الجلد والصرامة .
١ — لوح (قاطوع) من الخشب المخروط (مشربية) ؛ ملئت بعض
عيونه (فصارت أضيق من العيون الأخرى) بقطع من الخشب المخروط
ليتكون من ذلك رسم منبر ومشكاة من مشكاوات المساجد بينما بقيت
العيون الأخرى واسعة ليظهر الرسم المطلوب

القاعة ١١

هذه القاعة مخصصة للتحف الفنية المصنوعة من البرونز ومن النحاس .

على أن أجمل التحف المعدنية المصنوعة في عصر المماليك ليست معروضة فيها وإنما يراها الزائر في القاعتين المعدتين لمنتجات هذا العصر وأقدم ما نعرفه من التحف المعدنية التي تحمل اسم صانعها وتاريخ صناعتها ترجع الى النصف الثاني من القرن الثاني عشر ، وتنسب الى فنانيين من أصل إيراني . ودار الآثار العربية لا تمتلك كثيراً من التحف المصنوعة من البرونز في عصر الخلفاء الفاطميين . وإذا تذكرنا أن الفنانين في ذلك العصر لم يكتثروا بكرهية تجسيم الكائنات الحية أو تصويرها ولم يهجروا الصور الآدمية والحيوانية ، فلن نعجب من وجود عدد كبير من التحف الصغيرة المصنوعة من البرونز على شكل حيوانات ، والمحفوطة في دور الآثار الرئيسية بأوروبا . وهي إما على هيئة عقاب (غريفون) أو أسد أو أيل أو وعل أو حصان أو أرنب . وعلى جل هذه الحيوانات مسحة من البساطة والسذاجة

أما القرن الثالث عشر الميلادي فهو العصر الذهبي للتحف النحاسية الفاخرة المطبقة أو المطعمة بالذهب والفضة . وزخارف هذه التحف ذات نضرة وبهاء يكسبان القطع بريقاً ولمعاناً . وكثيراً ما نرى في هذه الزخارف ما يذكرنا بالأساليب الفنية الإيرانية فضلاً عما فيها أحياناً من موضوعات دينية مسيحية . ومن ثم كان من حسن الحظ أن عدداً كبيراً من تلك التحف النفيسة عليه تاريخ اتمامها وأسماء الفنانين الذين قاموا على صناعتها . بل ان هؤلاء الفنانين يضيفون الى أسمائهم شيئاً آخر خطير الشأن في

ميدان الفنون ، فيذكرون اسم البلد الذى ينتسبون إليه . وقد ظهر من هذه البيانات أن جل أولئك الفنانين من مدينة الموصل . وليس غريباً أن يتخذوا صناعة التحف النحاسية وتطبيقها حرفة لهم ، على مقربة من اقليم أعلى الجزيرة حيث توجد مناجم النحاس المعروفة

ولكن مدينة الموصل سقطت في يد المغول في منتصف القرن الثالث عشر الميلادى . وعمدنا الكتابات المنقوشة على بعض التحف النحاسية ببيان خطير الشأن في هذا الصدد ، فانها تنبئنا عن هجرة بعض الفنانين المشتغلين بصناعة التحف النحاسية من الموصل الى القاهرة ودمشق

١ — تمثال صغير من البرونز يمثل ضاربة على الدف جالسة القرفصاء ، كما تجلس تماثيل الآلهة البوذية ، وفي ساعديها وساقها أساور . وعلى رأسها اكليل أو تاج كبير مرصع بما يشبه الجواهر الثمينة ، ويخرج شعرها من التاج في ثلاث جدائل ، تتدلى احداها على ظهرها ، والاثنان الباقيتان تتدليان على ثديها . ونلاحظ أن العينين مرسومتان بشئ من الميل ، مما يثبت وجود تأثير مغولى في صناعة هذا التمثال . ومهما يكن من الأمر فان هذه التحفة قد عثر عليها أثناء التنقيب عن الآثار في أطلال مدينة الفسطاط . ومن المحتمل أنها صنعت في بلاد الجزيرة (من القرن الثالث عشر الميلادى)

٢ — علبة من النحاس مطبقة (أو مكففة) بالفضة ومزينة بزخارف

من سيقان وفروع نباتية . ويظهر من الكتابة المنقوشة على هذه التحفة أنها صنعت في بلاد اليمن (من القرن الرابع عشر الميلادى)
 ٣ — مبخرة من الخاس مطبقة بالفضة . وعليها زخارف نباتية كثيرة ومتنوعة ، سواء في الأشرطة التي تدور حولها أو في المناطق المحجوزة (الجامات) . ويلاحظ أن زخارف الأرضية التي تقوم عليها الرسوم الرئيسية ليست أقل دقة وبهاء . وهذا أمر عادي في كل التحف الخاسية التي صنعت بعناية واتقان (من القرن الرابع عشر الميلادى)

القاعة ١٢

عرضت الدار في الخزانات الموجودة بهذه القاعة مجموعات جميلة من الأسلحة المصنوعة في عصر المماليك وعصر الأتراك العثمانيين . وهي مهداة من حضرة صاحب السمو الملكى الأمير محمد على وحضرة صاحب السمو الأمير عمر طوسون وصاحبى السعادة أحمد تيمور باشا ويعقوب ارتين باشا

- ١ — سيف كان يتقلده ابراهيم باشا في معركة نصيبين
- ٢ — مدفع عليه طغراء باسم السلطان سليم الثالث ، عثر عليه مطموراً في بلدة من أعمال امبابه ، أى في الميدان الذى قامت فيه معركة امبابه بين نابليون ومراد بك وهى التى تعرف عند الفرنسيين باسم معركة الاهرام

٣ — ثريا من البرونز ، زخارفها مخرمة ومكونة من أشكال هندسية متعددة الأضلاع ومجموعة في أوضاع نجمية . ولهذه الثريا ست طبقات وستة عشر جنباً . وهى باسم السلطان قانصوه الغورى من سلاطين المماليك (١٥٠٣ ميلادية)

القاعتان ١٣ و ١٤

أسفرت أعمال التنقيب والحفائر عن كشف مجموعة عظيمة وخطيرة الشأن من القطع الخزفية ، متنوعة في طرق صنعها وأساليب زخرفها تنوع الأسمرات الحاكمة في مصر . وأبدع القطع التي عثر عليها في أطلال القسطنطينية ترجع إلى العصور الثلاثة التي كانت مصر في تاريخها الاسلامى ميدان نهضة فنية ورخاء اقتصادى . ولكنا لا نجد في تلك القطع الخزفية — سواء منها ما يرجع إلى دولة الطولونيين التي لم يدم حكمها طويلاً ، أو إلى الدولة الفاطمية ذات المجد والسلطان ، أو إلى عصر المماليك ذى الاحداث العجيبة — نقول إنما لا نجد فيها من الأساليب الفنية المتصلة والدائمة ما يسمح لنا بالكلام عن فن مصرى في صناعة الخزف . وذلك على الرغم من أن تلك الصناعة كانت مزدهرة في مصر على الدوام ويبدو لنا مستحيلاً أن نعرف على وجه التحديد والدقة جنسية الفنانين في صناعة الخزف . ولكنا لا نستطيع بادى ذى بدء أن ننكر وجود عنصر مصرى بين أولئك الفنانين . لأنه من العبث أن نفعل

ذلك بدون أن يقوم دليل على صحته ، ولا سبب إذا تذكرنا الفنانين المصريين في صناعة النسيج والنقش في الخشب . وفي الحق أن في هذين الميدانين الأخيرين لا مجال للشك في وجود الأيدي العاملة المصرية التي كانت تكدر وتنسج على الدوام . وترجع استطاعتنا أن ننجزم بصحة هذا القول إلى كثرة القطع المؤرخة بدقة وإلى أن الأساليب الفنية في النسيج والنقش في الخشب كانت أثبت وأكثر اتصالاً . أما في الحرف فقد كانت الأساليب والطرز الفنية تبدأ وتنتهى في سرعة ومع قيام الأسرات الحاكمة وسقوطها . وقد يحملنا هذا كله على أن نظن أن حكام مصر كانوا يستقدمون أساتذة فنانين في صناعة الحرف أو كانوا يجلبونهم معهم كما كانوا يجلبون جندهم وكبار ضباطهم . أما صغار الصناع في هذا الفن فلعلهم كانوا من المصريين كما كان الكعبة في الإدارة على الدوام

وثمة ملاحظة يجب أن لا تفوتنا ، وهى أنه ، على الرغم من كثرة التحف الخزفية المصرية ، سواء منها السليم أو المكسور ، فلسنا نعرف منها قطعاً تحمل اسم سلطان من السلاطين ، اللهم الا عدداً قليلاً جداً . وهناك بعض أنواع الفخار التي ذاع استعمالها بين الطبقة الوسطى في القرن الرابع عشر والتي تقرأ عليها أسماء بعض رجال البلاط في هذا العهد ممن لم نسمع بهم أو نقرأ عنهم . ولعل السبب في ذلك أن تلك الأواني الفخارية لم يكن لها من القيمة عند معاصريها ما نراه لها الآن عند هواة الآثار

وقد مر بنا ذكر الحزف الطولونى فكتبنا بعض بيانات عنه . وسوف
يتأتى الحديث عن الحزف الفاطمى ، وحسبنا هنا أن نذكر أن هذين
النوعين كانا من الحزف ذى البريق المعدنى

أما فى العصر الأيوبي فيظهر نوع جديد من الحزف . والدليل على
ذلك قطعة عليها كتابة بالخط النسخى . ومهما يكن من الأمر فإن الزخرفة
فى هذا النوع الجديد من الحزف منقوشة تحت الطلاء . ويذهب بعض
الاخصائيين فى صناعة الحزف الى أن هذا التغير ناشئ من أسباب
اقتصادية ، وليس هذا مستحيلاً ؛ ولكن قد يكون هناك سبب آخر :
هو أن بعض الخزفيين الإيرانيين قدموا الى وادى النيل فى النصف
الأول من القرن الثالث عشر ، فواراً من فتوحات المغول وتخريبهم البلاد
فى إيران . هؤلاء الخزفيون هم الذين تركوا لنا المنتجات الخزفية الجميلة
التي تنسب الى مدينة الرى . وقد يمكن القول إنهم اشتغلوا بصناعتهم فى
مصر فقام على يدهم ما أشرنا إليه من تغير يتجلى فى الحزف الجديد ذى
الزخارف المنقوشة تحت الطلاء . وقد مر بنا الحديث عن هجرة فنانيين
آخرين : هم صناع التحف النحاسية فى الموصل ممن هاجروا الى دمشق
والقاهرة . والذي يحملنا على هذا الظن هو أننا إذا ضربنا صفحاً عن
التغير الجديد فى نوع الصناعة الخزفية فإن ثمة تجديداً آخر فى الزخارف .

وهو تجديد فجأى لا يتصل كثيراً بالتطور الطبيعى لزخارف الخزف المصرى فى العصرين السابقين ، بل فيه من الحياة ودقة ملاحظة الطبيعة والتأثر بأساليب الفن الخزفى فى مدينة الرى ما يدعونا الى ترجيح حدوث الهجرة السابقة الذكر ، لأن مثل هذا التغير فى الزخارف لا نستطيع أن ننسبه فى ثقة واطمئنان الى الأسباب الاقتصادية وحدها

١ — قطعة من الخزف تمثل حيوانين من ذوات الأربع ، لونهما أزرق فاتح ، وكل منهما يولى الآخر ظهره وبينهما زهور باللون الأحمر الغامق

٢ — قطعة عليها رسم شخصين فى قارب ذى شراع مزين بمربعات زرقاء وسوداء

٣ — قطعة عليها رسم حيوان فى وضع تبدو فيه حياة وحركة وخفة غريبة ، وحوله زخارف من فروع نباتية . والحيوان والزخارف باللون الأسود

وقد كشفت أعمال التنقيب عن الآثار مقداراً كبيراً من الخزف الذى كان يرد الى مصر فى عصر المماليك من ايطاليا واسبانيا وايران والصين . على أن صناع الخزف من المصريين لم يتأثروا بالخزف الاوروبى ، بل أقبلوا على تقليد الخزف الايرانى ، ولا سيما ما ينسب منه الى مدينة

سلطانباد ؛ كما قلدوا السيلادون^(١) والأواني الصينية الواردة من الشرق الأقصى . ومهما يكن من شيء فإن زخارف هذا الخزف المصنوع في عصر المماليك متنوعة جداً . وهى بوجه عام أكثر بروداً وجفافاً من زخارف العصور السابقة ، سواء فى موضوعاتها أو فى الأسلوب الذى رسمت به هذه الموضوعات . فالصور الآدمية نادرة جداً بينما ، أما الحيوانات فمرسومة فى أوضاع جامدة تنقصها الحركة والحياة وتذكر برسوم الحيوانات فى الرنوك والأشعرة . وكذلك نرى فى الزخارف النباتية تحويراً كبيراً وبعداً عن الطبيعة . أما الطريقة الصناعية المفضلة عند المماليك فطريقة الزخارف المحفورة تحت الطلاء ، واللونان المنتشران هما الأخضر أو الأسمر . وقد وصلتنا أسماء نحو ثلاثين صانعاً مذكوبة على مختلف القطع ؛ ولكننا لا نستطيع أن نفيد من تلك الأسماء شيئاً كثيراً ، لأننا لم نعثر عليها فى أى نص تاريخى ولا نعرف عنها من المؤلفات العربية شيئاً . وأكثر هذه الأسماء وروداً هو اسم « غيبى » وزاه على قطع يختلف بعضها عن بعض فى الصناعة كل الاختلاف ؛ حتى لقد يجعلنا هذا نظن أن « غيبى » اسم على مصنع وليس اسماً لصانع معين وفى نهاية القرن الخامس عشر تظهر فى مصر صناعة القاشانى الذى

(١) السيلادون لون أخضر باهت ، أو بحرى كما يسمونه بالانجليزية sea-green وقد أطلق هذا الاسم على نوع من الخزف الصينى المصنوع فى الشرق الأقصى عليه دهان أخضر اللون وبه فى أغلب الأحيان شروخ أو « طقطقة » (المترجم)

تكسى به الجدران . والمعروف أن تغطية جدران العبائر بواسطة لوحات القاشانى أمر استحدثته إيران فى العالم الاسلامى ، وانتشر منها فى آسيا الصغرى بعد ذلك بقليل من الزمن . وهذه اللوحات القاشانى التى صنعت فى مصر ذات لونين : الأبيض والأزرق ، وفيما زخارف نباتية وكأبية . ولكننا نستطيع أن نقول فى ثقة واطمئنان بأن صناعة هذا القاشانى المصرى لم تبلغ حد الاتقان ولم تكن منتجاتها جميلة جداً

القاعة ١٥

عرضت الدار على جدران هذه القاعة قطعاً من الخزف الاسبانى أو الايطالى عثرت عليها أثناء التنقيب عن الآثار . كما نجد على جانب من جدرانها تزيينات من القاشانى المصنوع فى أوروبا والذى كان مستخدماً فى وادى النيل أبان القرنين السابع عشر والثامن عشر

١ — قدر كبير من الخزف المصنوع فى مدينة الرقة بأعلى بلاد الجزيرة ، ولونها أزرق فاتح وبه تقزيج (كمنخ)^(١) . أما الزخارف فبارزة

(١) الكمنخ أو التقزيج (أى التلون بألوان قوس القزح) من خواص الزجاج وبعض المعادن والخزف . وهو يعلوها بعد طول بقائها مدفونة فى باطن الأرض . والتقزيج بالفرنسية والانجليزية irisation وبالألمانية Irisbildung [من iris بمعنى قوس قزح] (الترجم)

ومكونة من قوائم حروف كوفية متصل بعضها ببعض بواسطة فروع نباتية (من القرن الحادى عشر الميلادى)

القاعة ١٦

يرى الزائر فى الخزانات الموجودة فى هذه القاعة نماذج غريبة من الفن الشعبى فى مصر . وأهمها مجموعة طيبة من شبابيك القلل المصنوعة من الفخار غير المطلى . والغرض من هذه الشبابيك حماية الماء المحفوظ فى القلل من الحشرات التى قد تتسرب إليه . وزخارف تلك الشبابيك دقيقة جداً وتذكر بزخارف المحرمات (الدانتلا) ؛ فترى فيها أشكالاً هندسية ، وزخارف نباتية ، وأشربة وعصابات من الزخارف الكتابية ؛ كما نجد رسوماً آدمية ورسوم حيوانات وعمائر . على أن ما نجده فيها من صور الأشخاص مرسوم بأسلوب أولى بسيط

١ — سجادة من النوع الذى ينسب إلى مدينة هراة . وتكون أرضيتها من رسوم زهور ومراوح نخيلية (بالت) وهى من القرن الثامن عشر الميلادى (أنظر اللوحة ٥)

٢ — صفحة من مصحف ، مكتوبة بالخط الكوفى بحروف دقيقة رفيعة فيها شئ من الجفاف والجمود . وتقوم الكتابة فوق أرضية من زخارف مكونة من سيقان وفروع نباتية ووريقات تكسب الصفحة

قسماً كبيراً من الثروة الزخرفية . ويرجح أن تكون هذه التحفة من منتجات بلاد الجزيرة في القرن الثالث عشر الميلادي (أنظر اللوحة ٦)

القاعة ١٧

هذه القاعة قسبان : الأول مخصص للفن الفاطمي والثاني للمجموعة التي أهداها إلى الدار المغفور له الملك فؤاد الأول

وقد تحدثنا في مقدمة هذا الكتاب عما كان للفن الفاطمي في تاريخ مصر من شأن عظيم . وذكرنا كيف كان هذا الفن مشعباً بالحياة وكيف كان الفنانون يستلهمون الطبيعة في موضوعاتهم الزخرفية . وفي الحق أن الفاطميين كان في خدمتهم فنانون برعوا في تصوير الحيوان وتجسيمه ، تخلفوا لنا كثيراً من الآثار الفنية التي تشهد بذلك : تحف من البرونز على هيئة حيوانات مجسمة ، وحيوانات منقوشة أو محفورة في الخشب أو البلور الصخري ، وأخرى مرسومة على الأواني الخزفية أو في المنسوجات . ومن المرجح بل من المؤكد أن أولئك الفنانين قد أتبع لهم مشاهدة الحيوانات التي كانوا يرسمونها أو يصنعون التحف على هيئةها . وقد كتب الأستاذ جورج مارسيه أنهم لم يصوروا عادة إلا الحيوانات التي كانوا يصيدونها أو التي كانوا يستخدمونها في الصيد

وجاء في كتب بعض المؤرخين أن مصورين من العراق كانوا يدعون إلى مصر لاظهار مواهبهم في البلاط الفاطمي . والمعروف أن

المصورين العراقيين الذين ذاع صيتهم بما أنتجوه من صور في القرنين الثالث عشر والرابع عشر — وهو ما نعرفه باسم مدرسة بغداد — نقول إن هؤلاء المصورين كانوا يتقنون رسم الحيوان إلى حد كبير . وأكبر الظن أن أسلافهم المعاصرين للفاطميين والذين قدم بعضهم إلى مصر لم يكونوا أقل منهم مهارة في هذا الميدان

وقد كُتب أحد الرحالة الإيرانيين عن مصر بعد أن زارها في العصر الفاطمي . ومما جاء في وصف رحلته عبارة خطيرة الشأن عن صناعة الخزف في مصر ، قال : « تصنع في مصر أنواع شتى من الخزف . والخزف المصرى رقيق وشفاف حتى ليستطيع المرء أن يرى من باطن الاناء الخزفى اليد الموضوعه خلفه ، وتصنع في مصر القدور والأقداح والصحون وغير ذلك من الأواني . وتزين بالوان تختلف وتغير باختلاف أوضاع الاناء »

والحق أن للقطع الخزفية الفاطمية لمعانا وبريقاً لا يجاريان . وأما تغير ألوانها بحسب اختلاف أوضاعها ، ذلك التغير الذى أعجب به الرحالة الإيراني ، فمرجعه البريق المعدنى الذى تمتاز به . فضلاً عن أن أشكال تلك التحف الخزفية لم يكن مقيداً بشئ حتى اننا نجد منها ضرباً شتى من الأواني ذات الأبحام والأشكال المتنوعة : قدور كبيرة ذات أجسام ضخمة ، وسلطانيات عميقة تشبه الأواني الاغريقية التى كانت تستخدم في مزج الماء والنبذ والتى تعرف في الفرنسية باسم cratère . وأكثر الزخارف التى نجدناها على التحف الخزفية الفاطمية رسوم آدمية أو حيوانية . بل اننا

نجد صور الأشخاص يقومون بمختلف الأعمال فرى الراقصين ونرى مناظر الشرب والطرب والموسيقى ورسومًا لنساء رشقات كما نعر في بعض الأحيان على قطع عليها رسوم دينية مسيحية

ولسنا نظن أن الصدفة وحدها هي التي جعلت الخزف ذى البريق المعدنى شائعاً ومعروفاً فى العصر الفاطمى بمصر وفى مدينة الرى بإيران فى وقت واحد . وقد أتيج لنا عند الكلام عن الفن الطولونى أن نحدث عن هذه العلاقة الوثيقة بين الفن الاسلامى فى مصر وفى غيرها من الأقاليم الاسلامية

أما المنسوجات الفاطمية فلا يسعنا إلا الإعجاب بقوة ألوانها وإبداعها ؛ فكأن النساجين فى العصر الفاطمى كانوا يأتون إلا أن يفوق جمال ألوان المنسوجات ثروتها الزخرفية وما فى رسومها من تعقيد . ومهما يكن من شئ فقد أصابوا أبعد حدود التوفيق فى توزيع الألوان واختيارها حتى صارت منتجاتهم من هذه الناحية آية فى الجمال والاتقان . ولكن الحقيقة أن هذا الابداع فى الألوان الذى يذكر بمباهج الأعياد والأفراح ليس أروع من إبتكارهم فى الرسوم ذاتها أو من ثروتهم الزخرفية الواسعة . فانا نرى السيقان والفروع النباتية على المنسوجات الفاطمية مرسومة بثقة وبدقة سواء فى التواءاتها أو فى تفرعها ونشوء غيرها منها . ولكن أعجب ما فى هذه المنسوجات أن أكرها مزدحم برسوم الحيوانات على اختلاف أنواعها . فرى عليها صور الحيوانات والطيور فى جد ووضوح

والملاحظ أن زخارف الأقمشة في العصر الفاطمي ظلت في تطور مستمر . وقد كان قوامها بادی ذی بدءاً أشرطة متوازية ، في بعضها كتابات ؛ وازدادت هذه الأشرطة عرضاً وعدداً بين القرنين العاشر والثاني عشر ، حتى أصبحت في بعض الأحيان تكسو سطح النسيج كله . وفضلاً عن ذلك فإننا نرى على المنسوجات الفاطمية زخارف في معينات وفي مناطق (جامات) مختلفة الأشكال . وإذا أردنا أن نعرف أخص زخرفة امتازت بها هذه المنسوجات ، فلا بد من أن نذكر تلك الجمامات وما تحتويه من رسم حيوان أو طائر منفرد ، أو رسم حيوانين متواجهين أو متدبرين . ولكن غلبة زخارف الجمامات لم تمنع وجود الحيوانات أو الطيور مرسومة في أشرطة أو عصابات زخرفية

١ — قطعة من الحرير والكتان . تتكون زخارفها من عدة أشرطة أو عصابات مختلفة الألوان من أزرق وأصفر وأخضر وأحمر ، فيما حياة ولعان . وقوام هذه الزخارف كتابات وسيقان وفروع نباتية وخطوط متشابكة ذات طيور

٢ — قطعة نسيج من الكتان ذات ألوان فيما توافقي وانسجام ، يمتزج فيها اللونان الأزرق والأحمر الزاهي بالأصفر الفاتح والأسود وبالأخضر القاتم . وفي الوسط جامات بيضية الشكل بها رسوم أرناب بيضاء على أرضية حمراء

٣ — قطعة نسيج من الكتان الأبيض ، وقوام زخرفتها شريط به

رسوم طيور متقابلة من حرير أبيض على أرضية من حرير أزرق .
وهذا الشريط محصور بين سطرين من كتابة كوفية بيضاء على أرضية
حمراء . والكتابة باسم الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله وولى عهده (١٠١٣
ميلادية)

٤ — صور حائطية وجدت أثناء التنقيب عن الآثار جنوب
القاهرة . ويظهر تأثير الأساليب الفنية الإيرانية على هذه الصور كما يظهر
في صناعة الحفر على الخشب في ذلك العصر . وأكبر هذه الصور وأحسنها
حالا من حيث الحفظ واحدة عليها رسم شخص يشرب وفي يده اليمنى
كأس على النحو الذي نراه في كثير من منتجات الفنون الإيرانية . وفضلا
عن ذلك فان لهذا الرسم إطاراً مكوناً من سلسلة من الحبات البيضاء
على أرضية سوداء كما هو مألوف على الآثار الساسانية . أما سائر الصور
فمزينة بزخارف من سيقان وفروع نباتية وخطوط متشابكة وأرانب
متواجعة وطيور

٥ — زير من الرخام ذو سطح مضلع وثلاثة مقابض . وحالة هذا
الزير (الكلمجة) غريبة ومعقدة ، فأرجلها تمثل أربعة أسود وجوانبها
مزينة بدلايات (مقرنصات) وفي زواياها الأربع صور أشخاص منقوشة
نقشاً كبير البروز

٦ — قطعة نسج من الكتان والحرير منتهية من أسفل بشراريب .
وأرضية هذه القطعة ذات لون أصفر ذهبي وزى فيها زخارف على

شكل معينات بينها أشرطة أو عصابات من الكتابة ذات الحروف الحمراء أو البيضاء على أرضية حمراء أو زرقاء

٧ — قطعة نسيج من الحرير والكتان ، فيها جامات على شكل المعين بالألوان الأحمر والأبيض والأخضر ، وزخارفها من الفروع والسيقان النباتية ومن الطيور المتقابلة . وهذه القطعة من نفس طراز الكفن المقدس الذى ذاع صيته والمخفوظ الآن فى دير كادوان l'Abbaye de Cadouin بمدينة بريجورد فى جنوب فرنسا . وهو أيضاً قطعة نسيج فاطمية عليها كتابة بالخط الكوفى المشجر باسم الخليفة الفاطمى المستعلى بالله ووزيره الأفضل شاهنشاه

٨ — قطعة نسيج عليها زخارف مطبوعة باللون الذهبى ومحدودة بخطوط رفيعة سوداء . وفى أسفلها رسم حيوان مموه بلون أزرق فاتح . وإليك مناظر هذه الزخارف كما نراها من أعلى الى أسفل ومن اليمين إلى اليسار : باز قد انقض على أوزة وأدارت الأوزة رأسها نحو هذا العدو المفاجئ ، ثم طير جارح آخر ينقض على غزالة فيستقر على كفها ويحاول أن يقطع ودجها (وربدها) . وفى الشريط السفلى رسم أرنب قد انقض عليه طير جارح ثالث ثم رسم فهد يهاجم حماراً وحشياً . ومهما يكن من شئ فإن مناظر الصيد التى نراها على هذه التحفة الفنية غاية فى الدقة والالتقان تجلّى فيها إبداع الفنان وثقته بنفسه وبمواهبه

٩ — قطعة من سلطانية زجاج ذات لون أبيض لبنى ، وعليها

زخارف عظيمة البروز باللون الأزرق قوامها شريط من تيوس متقابلة
يعلوه سطران من الكتابة الكوفية

١٠ — شمعان من البرونز ذو ثلاث أقدام تحمل قرصاً له ستة
أضلاع . و سطح هذا الشمعان مزين بزخارف محفورة ، من سيقان وفروع
نباتية وكابات بالخط الكوفي المزهر . أما القرص العلوى فنقوش عليه
امضاء ابن المكي

١١ — صحن من الخزف ذى البريق المعدنى ذى اللون الأصفر
الذهبي . وقوام زخارفه طائر فى الوسط ، تتدلى من متقاره وريقة .
وحول الدائرة المرسوم فيها هذا الديك دائرة أخرى فيها جامات على
شكل الكمثرى وفى كل منها رسم يشبه بعض علامات الترقيم أو هو
رسم محور ومنسق لنصف وريقة . وبين الجامات فروع نباتية دقيقة

١٢ — قطعتان من الخزف ذى البريق المعدنى . على إحداها صورة
لرأس السيد المسيح باللون الأخضر المائل الى الصفرة ، وحولها أكليل
النور (الهالة) ويذكر مظهر الصورة الجاف برسم السيد المسيح فى الفن
البيزنطى . أما القطعة الأخرى فعليها منظر ، باللون الأسمر الفاتح ، ليس
من السهل تفسيره . وعلى كل حال فان الشخص المرسوم فى الوسط على
رأسه اسم « أبو طالب » عم النبى عليه السلام ، ومن خلفه بقية رسم
فوقه كلمة ، لعل المقصود بها « الرسول »

١٣ — محراب من خشب منقوش بطريقة الحفر ، وقوام زخرفته

حشوات صغيرة كثيرة الأضلاع مجمعة في أوضاع نجمية . وتدور حول تلك الحشوات عصابات أو أشرطة من الكتابة بالخط الكوفي المزهر أى الذى تنتهى حروفه برسوم زهور أو فروع نباتية . وفي هذه الكتابة نص تاريخي يجعلنا ننسب المحراب الى منتصف القرن الثانى عشر الميلادى . أما الزخارف التى تزين ظهر هذا المحراب فان أبين ما فيها وأطرفه ذلك التباين بين الرسوم الهندسية والرسوم النباتية فضلاً عن اختلاف العمق فى كل منها ، فان الرسوم النباتية أكثر عمقاً من الزخارف الهندسية ، إذ أن الحشوات المزينة بعناقيد العنب وأوراقه محفورة حفرأ عميقاً ، بينما المعينات والأشكال النجمية مزينة بفروع نباتية وسيقان حفرها بسيط جداً (أنظر اللوحة ٩)

أما الخزانة الموجودة فى وسط القاعة فقد عرضت الدار فيما تحفاً من الخزف ذى البريق المعدنى ، تفضل بإعارتها حضرة صاحب السعادة الدكتور على ابراهيم باشا ، من مجموعته الفنية الخاصة

والجزء القبلى من القاعة مخصص للمجموعة التى أهدها للدار المغفور له الملك فؤاد الأول
فالخزانات تحتوى على مجموعة عظيمة الشأن من الموازين الحجزية

والمعدنية . وهى وثائق علمية تمدنا بكثير من البيانات عن الاوزان التى استخدمت فى مصر . وكذلك الأقراص الزجاجية الصغيرة لها نفس القبة ، فضلاً عن أننا نقرأ فى نقوشها الكتابية أسماء عمال الحراج بمصر فى القرون الأولى بعد الهجرة

ويرى الزائر على الجدران تحفاً جميلة من ألواح القاشانى التى كانت تكتسبها الجدران ، والمصنوعة فى آسيا الصغرى أو إيران . على أن أخطر ما فى المجموعة شأنًا هو المنسوجات . وبين هذه المنسوجات قطعة من الشاش الأسود ، غاية فى الجمال والابداع ، وعليها سطران من الكتابة الكوفية فى سطرين متوازيين وأحدهما مقلوب ويقرأ فى عكس اتجاه الآخر . والحروف كبيرة ومن خيوط الفضة ؛ ويزيد هذه التحفة أهمية أنها باسم الخليفة الفاطمى الحاكم بأمر الله (١٠٢١ م) . وتحت السطرين عصابة ذهبية مزينة بشريط من الطيور المتقابلة ذات الألوان الأزرق والأصفر والأحمر . وهذه القطعة أبدع المنسوجات الفاطمية المعروفة ، وذلك لعظم حجمها ودقة صناعتها ولكونها وصلتنا فى حالة جيدة من الحفظ ، فهى لا تزال باقية على حالها الى حد كبير

القاعة ١٨

يحتوى هذا القناء على ترايكب وشواهد مكتوبة ، وهى من الحجر أو الرخام ، وترجع الى العصر التركى

القاعة ١٩

كان الفنانون في الاسلام يعمدون الى الزخارف المسطحة المنبسطة والى الألوان في تزيين واجهة البناء أو الجدار أو تاج العمود أو ما الى ذلك . فطبيعى إذن أنهم كانوا لا يحدون أدنى صعوبة في تجويل منسوجاتهم وزخرفتها ؛ لأن ما تحتاجه هذه من زخارف منبسطة لا تتواء ولا بروز فيها هو نفسه الأسلوب الزخرفى الذى أتقنه المسلمون ونبغوا فيه فأصبح من مميزات فنونهم وفضلاً عن هذا كله ، فقد كانت لمصر تقاليد فنية وكان لها ماض

مجيد في صناعة النسيج ، وذلك منذ أقدم عصورها التاريخية وكانت بمصر مصانع خاصة للنسيج ، لا نظن أنها كانت حرة لا رقابة عليها ، بل لعل الحكومة كانت تشملها بشئ من الرقابة . ومع ذلك فقد كانت هناك مصانع نسيج حكومية بحتة تديرها الدولة لحسابها . وهذا نظام ورثه العصر الاسلامى في مصر عن العصور التاريخية التى سبقته والتى نظن أن صناعة النسيج فيها كانت تحتكرها الحكومة الى حد ما ومهما يكن من شئ فان مصانع النسيج في العصر الاسلامى كانت مصدر ربح لبيت المال . أضف الى ذلك أن بعض النظم التى لا نعرف أصولها تماماً كانت تقضى بكتابة اسم الخليفة في بعض قطع المنسوجات مما يجعلنا نظن أن مصانع النسيج الحكومية كان لها شأن سياسى وحكومى كما لضرب النقود والعملة

ونحن نستطيع اليوم أن نكتب تاريخ المنسوجات الإسلامية في مصر بفضل المجموعات الخطيرة الشأن التي جمعتها منها دار الآثار العربية والتي تزداد يوماً عن يوم بسرعة غير منتظرة . والواقع أن الباحثين كانوا قبلاً يدرسون هذا الفرع من الفن الإسلامي عن طريق ما كتبه عنه المؤرخون والجغرافيون العرب . ولم يكن لديهم من القطع الأثرية التي يفهمونها على ضوء تلك البيانات إلا عدد قليل ونادر جداً ، محفوظ بين نفائس الخلفات في بعض الكنائس الأوروبية . ولا شك في أن هذه القطع نفيسة جداً على أنها لم تكن تكفي للدرس الصحيح ، وكانت البيانات التي نعرفها عن صناعة النسيج غير دقيقة وغير شاملة ؛ ولكن تغير الحال بفضل ما قامت به الدار من كشف مئات القطع ذات الكتابات التاريخية التي كثيراً ما نجد فيها تاريخ الصناعة أو اسم الطراز أو المصنع الذي نسجت فيه . وأصبح ميسوراً بذلك دراسة المنسوجات الإسلامية في مصر دراسة واقية وتقسيمها بحسب تاريخ صناعتها والبلاد التي نسجت فيها

والمعروف أن الاقليم الواقع شرق فرع دمياط أي الجزء الشرق من الدلتا كان مشهوراً في العصور القديمة بنسج الأقمشة . وقد أشار العالم الاغريقي أتيين اليزنطى^(١) إلى المنسوجات التي كانت تصنع في مدينة

(١) من علماء الأغريق في القرنين الخامس والسادس بعد الميلاد . كتب معجماً تاريخياً وجغرافياً فيه أسماء البلاد وطبائع أهلها وقد وصلتنا مقتطفات من هذا الكتاب

كاسيوس Kasios الواقعة على الحدود بين مصر والشام . وكانت أهم مراكز النسيج في مصر حتى العصر الأيوبي (النصف الثاني من القرن الثاني عشر) واقعة في شمال شرقى وادى النيل : في شطا ودبيق ودميرة وتونة وتنيس ودمياط . وكانت تنسج في هاتين المدينتين الاخيرتين (تنيس ودمياط) أغفر المنسوجات الكثانية وأجملها . وكانت هناك مراكز أخرى للنسيج في مصر العليا كالهنسا وأسيوط حيث كانت تنسج الأقمشة المصبوغة بالقرمز وجملة القول أن هذه المنسوجات الفاخرة أكبر دليل على رخاء البلاد المادى وعلى ما كان لها من حسن الذوق الفنى . ولعل أبلغ شاهد على ذلك أن إحدى البلاد الصغيرة في اقليم فارس بايران اشتهرت بنسج الأقمشة الكثانية الرفيعة فكان يطلق عليها في العصور الوسطى اسم « دمياط إيران »

ولن يفوتنا أن نشير إلى نوع غريب من النسيج المصنوع من الصوف وحده أو من الصوف والكتان معاً ؛ فان عليه زخارف عجيبية ذات ألوان زاهية وغنية في تنوعها وحدتها ، أما الزخارف الكتانية فليست أقل غرابة ، لأن قوائم الحروف مرسومة كأنها شرفات ، وفضلاً عن ذلك فان ما في هذا النوع من المنسوجات من رسوم آدمية أو حيوانية يشهد بأن صانعيه لم يعبأوا بطبيعة الجسم الانسانى أو الحيوانى بل حوروها في الرسم تحويراً أكسبها مسحة كاريكاتورية لا شك فيها ، فالانسان مصور فيها بدون أى محافظة على النسب بين أجزاء الجسم وبلا مراعاة للجمال

الرسم . وقد دلتنا بعض الكتابات التاريخية على أن هذه القطع ذات المسحة الريفية الظاهرة قد صنعت في إقليم القيوم وثمة نوع آخر من نسيج الكنان الموشى ذى اللونين الأزرق والأبيض أو الأزرق والأسمر . وقد كان هذا النوع ينسج في بلاد اليمن . وجدير بنا أن نلفت النظر إلى خاصية غريبة في حروف الكتابة التى نراها عليه ؛ فإن سيقان الحروف تنتهى فى أعلاها بمثلثات صغيرة

١ — قطعة نسيج من الحرير والكنان . عليها زخارف مختلفة الألوان ، وتمثل رسوماً آدمية محورة ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة ، كما نرى رسوم كلاب وصور طيور متقابلة تقوم بين كل اثنين منها شجرة

٢ — أفلم الأقمشة المؤرخة (٧٠٧ ميلادية) وهى قطعة نسيج من الصوف ومن الكنان السميك ، عليها شريط من الكتابة بحروف غير متقنة ، وتحته شريط آخر أحمر اللون ومزين بجامات فيها رسوم طيور محورة ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة ويفصل الواحد منها عن الآخر رسم هندسى بسيط

٣ — قطعة نسيج من الصوف ، فى أعلاها زخارف من رسوم أرناب فى جامات ، فضلا عن صورة رأس آدمى . أما ألوانها فباهته إلى حد ما ، وهى الأخضر والأحمر والأصفر والأسود

٤ — قطعة نسيج من الصوف الأحمر عليها زخارف من صور آدمية ورسوم حيوانات محورة وبعيدة عن الطبيعة (من القرن التاسع الميلادى)

٥ — قطعة نسيج من الحرير والكّتان . عليها شريط من رسوم البط في جامات مستديرة وبألوان مختلفة مع إنسجام وتوافق ، على أرضية حمراء وصفراء . وعلى هذه القطعة كتابة لم يمكن قراءتها بعد ؛ ولكن مظهرها وشكل حروفها يجعلنا نميل الى أن ننسب التحفة الى مصانع بغداد في القرن العاشر الميلادي (أنظر اللوحة ١٠)

٦ — ملاءة من الصوف طولها ٢٦٢ وعرضها ١٣٠ سنتيمتراً . نرى في أعلاها شريطاً صغيراً من الحيوانات بالألوان المختلفة . وتحت هذا الشريط عصاة من الزخارف الهندسية ذات ألوان متنوعة ويحف بها شريطان من كتابة محرفة لا يمكن قراءتها . والى اليمين والى اليسار جامات فيها رسم أسود وتيوس متقابلة . وهذه الملاءة من المنسوجات التي تنسب الى إقليم الفيوم (من القرن العاشر الميلادي)

٧ — قطعة نسيج من الحرير والكّتان ، قوام زخارفها كتابة كوفية في سطرين متوازيين وأحدهما مقلوب ويقرأ في عكس إتجاه الآخر ، وحروفهما حمراء ومزينة بزخرفة صغيرة على شكل زهرة . والكتابة باسم الخليفة العباسي المطيع (٩٧٤ ميلادية) وبين السطرين شريط من رسوم الثيران السوداء

٨ — قطعة نسيج من الصوف ، عليها رسم يمثل امرأة ترقص وفي يديها « الصاجات » (من القرن التاسع الميلادي)

٩ — قطعة نسيج من الحرير الأخضر الغامق ، قوام زخارفها

شريطان من الكتابة باسم سلطان من سلاطين المماليك ، وعلى أرضية سوداء . وبين هذين الشريطين عصابة فيها مجموعات تمثل كل منها نمراً يصيد غزالاً ، ويفصل كل مجموعة عن التي تليها رسم شجرة (من القرن الرابع عشر الميلادي)

١٠ — قطعة من سجادة ذات أرضية حمراء ، وزخارفها هندسية وعليها كتابة كوفية (من القرن التاسع أو العاشر الميلادي)

١١ — قطعة نسيج من الحرير ذات أرضية خضراء فاتحة وعليها زخرفة من أشربة متعرجة تُولف في تعاريحها جامات بيضيه الشكل أو مدببة الأطراف . وتحتوي هذه الجامات على رسوم طيور متقابلة أو متدايرة ورؤوسها متقابلة

القاعتان ٢٠ و ٢١

تحتوي هاتان القاعتان على أجمل التحف المصنوعة في عصر المماليك والتي تمثل الفن الذي إزدهر في مصر تحت رعايتهم (١٢٥٠ — ١٥١٧) . وقد كان القرن الرابع عشر الميلادي أكثر عصور الحكم المملوكي إنتاجاً وأبدعه من حيث جودة المنتجات الفنية ويرى الزائر في هاتين القاعتين أجزاء معمارية زخرفية كما يرى تحفاً من الحزف والبرونز والنحاس والزجاج الموه بالمينا

* * *

وقد مر بنا أن الفنانين في مدينة الموصل اضطروا الى أن يرحلوا عنها فراراً من غزو المغول وقد عرفنا أنهم لجأوا الى الشام ومصر . وقد كُتب أحد المؤرخين العرب في هذا الصدد أن صناعة الأواني من النحاس المطبق بالذهب والفضة لقيت نجاحاً كبيراً وإقبالاً عظيماً ، حتى كان كل شخص يحرص على أن تكون لديه بعض الأواني المذكورة فكان لا يخلو منها بيت في القاهرة

أما المجموعة المحفوظة في الدار من الزجاج الموه بالميना فقد ذاع صيتها منذ زمن طويل ، وأصبحت مقصد الزوار وعاملاً كبيراً في شهرة متحفنا في البلاد الأجنبية . فاشكال هذه القطع الزجاجية وأحجامها وهيئاتها ، كل هذا آية في الرشاقة والابداع ، وقد صار معروفاً للكثيرين : فالرقبة واسعة الفوهة على هيئة قمع ، وتحتها بدن منتفخ ومنسحب الى أسفل ، أى مكون من جذعى مخروطين متصلين عند قاعدتيهما ؛ ويقوم البدن على قاعدة أو طيلسان (ليمكن وضع المشكاة اذا أريد عدم تعليقها) ومهما يكن من الأمر فان هذه المشكاوات مزينة بالرسوم التي تكسو جميع أجزائها ، والتي تمتاز بتنوعها وثروتها الزخرفية . وعندما تكون الكتابة العنصر الزخرفي الوحيد فيها ، نجد أن في الألوان تبايناً بديعاً ، فالحروف إما بالميना الزرقاء ، أو مخجوزة على أرضية زرقاء ومحللة بسيتان وفروع نباتية بالميना الحمراء أو البيضاء أو الخضراء . وثمة مشكاة كأنها

ملفوفة في زخارف فاخرة من الزهور والأوراق النباتية الموزعة عليها في
 إنظام وإتزان ، والموهة باللون الذهبي ، والمحددة بخطوط رفيعة حمراء
 على أرضية من المينا الزرقاء

ولكن الواقع أن هذا الوصف لا يغني شيئاً ؛ فان إبداع الألوان
 وانسجامها وتباينها في تلك المشكاوات يكسبها سحراً وجاذبية يستطيع
 الإنسان أن يتبينها بنظرة واحدة وبغير أن يحاول تحليلها أو الوقوف
 على تفاصيل أسرارها . بل أن في تلك التحف النفيسة بريقاً يتغير فيسترعى
 أعجابنا بجماله . ولا شك في أن الألوان الخلابة تجعلنا نتذوق في هدوء
 وتمتع انسجام زخارف « الأرابسك » المتشعبة التي تقوم بيننا سيقان
 الحروف العربية ذات المظهر الجليل

والكتابات المنقوشة على المشكاوات تاريخية ولكنها تبدو على الرغم
 من ذلك كأنما خطت للزينة والزخرفة قبل كل شيء . وفي الحق اننا
 لنعجب كل العجب حين نرى إلى أى حد كبير عني الفنانون باتقان
 هذه الزخارف الكتابية وإبداع تركيبها

وأكثر هذه المشكاوات صنع لبعض السلاطين أو كبار رجال الدولة
 المصرية ؛ ويمكن نسبتها — اللهم إلا بعض القطع النادرة — إلى القرن
 الرابع عشر الميلادي . وإذا ضربنا صفحا عن العصور التي سبقت هذا
 القرن والتي ربما أمكننا أن نفترض ضياع منتجاتها ، فلا يسعنا إلا أن
 نقف قليلاً لنقرر أن المشكاوات النفيسة لم يصنع منها في القرن الخامس

عشر شيء يستحق الذكر . حقاً لقد كان القرن الخامس عشر عصر أزمات مالية في وادي النيل وعصر نكبات وصلت بالبلاد الى البؤس وانتهت بأكبر المصائب : وهي كشف طريق رأس الرجاء الصالح على أننا لا نعرف مؤرخاً ينسب إلى مصر صناعة الخزف الموه بالمينا ، بينما كتب كثيرون عن مراكز هذه الصناعة في الشام فذكروا حلب والخليل وصور ودمشق . وإذا تذكرنا الهزيمة الفادحة التي حلت بالصليبيين في الشام سنة ١٢٩١ ميلادية ثم غزو تلك البلاد سنة ١٤٠٠ على يد تيمورلنك ، أمكننا أن نفسر ازدهار صناعة الزجاج المطلي بالمينا في القرن الرابع عشر الميلادي ، بين هذين التاريخين ، وان نسب هذه الصناعة إلى سورية ولعل أقرب النظريات إلى الحقيقة ، وأكثرها استساغة ، تلك التي تذهب إلى أن المشكاوات وسائر التحف المصنوعة من الزجاج الموه بالمينا كانت تصنع في دمشق نفسها ، ثم جاء تيمورلنك فسلم تلك المدينة من كانوا فيها من فنانين ونقل معه صناع الزجاج كما يمكننا أن نفهم صراحة من بعض النصوص والدلائل . فضلاً عن ذلك كله فقد جاء ذكر التحف الزجاجية الدمشقية في عدد من البيانات التي كانت تكب في بلاط فرنسا عن الكنوز المحفوظة في قصورها الملكية

ويرى الزائر أن عدداً من التحف المعروضة في هاتين القاعتين عليه رسوم أشعرة أو «رنوك» . ونظام الرنوك في الاسلام نظام لا نستطيع

أن نعرف نشأته أو أصوله . وغاية ما نعرفه أن تلك الرنوك تمثل شارات
الأمراء ورجال الجند في دولتي السلاطين المماليك . ومهما يكن من شيء
فالرنك كان يرسم في منطقة مستديرة وكان إما بسيطاً مفرداً أو مقسماً مركباً
لكنه كان يرسم في الحالتين في اتجاه أفقي فتتكون ثلاثة أقسام في
المنطقة المستديرة : علوى ومتوسط وسفلى . ولم يرسم الرنك قط في دائرة
المنطقة أو في جنباتها

وعلى الرغم من أن رموز الأشعة أو الرنوك كانت متنوعة ، فإن
عددتها محدود ، ومنها الكأس والدواة وعصا الصولجان والرمي . وقد أمكن
تفسير بعض هذه الرموز ويمكننا أن نستنبط من النتائج التي وصلنا إليها في
هذا الميدان أن الرنوك كانت في عصر المماليك شارات وأشعة لبعض المناصب
الكبيرة في الدولة ، يتخذها الأمراء الذين يصلون إلى تلك المناصب

في القاعة ٢٠

١ — ثلاث حشوات من العاج ، منقوش عليها كتابات بارزة على
أرضية من رسوم سيقان وفروع نباتية . والحشوتان الصغيرتان باسم السلطان
محمد بن قلاوون (١٣٤١ ميلادية) بينما الحشوة الكبيرة باسم السلطان
قايتباي (١٤٩٦ ميلادية)

٢ — قطعة نسيج من الكتان ، زخارفها غاية في الدقة والارتان
وتتكون من أشكال هندسية في أوضاع يتجلى فيها التوافق والانسجام .

وهذه الرسوم مطرزة بالحرير الأسود والأزرق الغامق . أما الزخارف الكتابية فتبدو عليها الرشاقة والجمال ويتجلى في ترتيبها توافق عظيم . وهى أدعية وتمنيات طيبة (من القرن الرابع عشر الميلادى)

٣ — غلاف كتاب من الجلد ومزين بطريقة الضغط وله « لسان » ، والأرضية فى اللسان والجائمتين المتوسطتين وأجزاء الجائمت التى يحلى كل جزء منها ركناً من أركان الغلاف فى جهتيه ، مصبوغة باللون الأخضر وتظهر عليها الزخارف بارزة وعلى شكل فروع نباتية جميلة فيبدو اختلافها عن بقية زخارف الجلد المزين بشبكة من الرسوم الهندسية المطبوعة طبعاً خفيفاً (من القرن الرابع عشر الميلادى)

٤ — مصراع باب ، قوام زخرفته حشوات صغيرة كثيرة الأضلاع ومنقوش عليها رسوم جميلة ومزينة بخيوط من العظم ، وقد جمعت هذه الحشوات على شكل أطباق نجمية (من القرن الرابع عشر الميلادى . أنظر اللوحة ١١)

٥ — قاعدة شمعان من النحاس المطبق أو المكفت بالذهب والفضة . ومما يلفت النظر فى زخرفتها سطران دقيقان بالخط الكوفي المجذول ، حروفه من فضة ، وتنقسم الكتابة الى مناطق يفصل كل منها عن الأخرى رسم وريدة من الذهب . أما الكتابة المنقوشة بالخط النسخى الكبير فتدل على أن هذا الشمعدان قد قدم للحرم النبوى فى المدينة (من القرن الثالث عشر الميلادى)

٦ — قرص من القاشاني المصنوع في مصر وهو باسم السلطان قايتباي (١٤٩٦ ميلادية) . وحروف كتابته بيضاء على أرضية زرقاء . وهذه الجذور أو الأطارات المستديرة والمقسمة الى ثلاث مناطق ، بوساطة خطين أفقيين فيها ، توجد كثيراً على العماير والتخف الفنية في عصر المماليك

٧ — صينية من النحاس المطبق بالفضة ، في وسطها جامعة كبيرة تحتوى على سبع جامات صغيرة مستديرة تمثل الكواكب والبروج . وحول هذه الجامعة الكبيرة عصابة فيها رسوم موسيقيين وأشخاص يرقصون ، والعصابة منقسمة الى ست مناطق بوساطة ست دوائر صغيرة ، على ثلاث منها شعار الرسولين وهو زهرة اللؤلؤ *marguerite* ذات الخمسة التويجات . وقد كان بنو رسول يحكمون في بلاد الين من القرن الثالث عشر حتى القرن الخامس عشر الميلادى . أما الزخرفة التى تحيط بالعصابة سألقة الذكر فشريط كبير من الكتابة ذات الحروف التى تبدو كأنها تضىء وتلمع . وينقسم هذا الشريط الى ثلاث مناطق بوساطة ثلاث دوائر مزينة بسيقان وفروع نباتية . أما حافة الصينية فعليها صور حيوانات تجرى ورسوم وفروع نباتية . وهذه الصينية باسم السلطان الملك المظفر يوسف (١٢٩٥ ميلادية)

٨ — حشوة كبيرة (شقة) من خشب ، يتكون جزؤها الأسفل من مناطق أو تقاسيم مخرمة ومزينة بقطع من الخشب المخروط ، أما

نصفها العلوى فيحتوى على أربع حشوات فيها ألقاب السلطان قايتباى
(١٤٩٦ ميلادية . أنظر اللوحة ١٢)

٩ — لوح من الرخام ، منقوش عليه كتابة ، وتحتها رسم تينين ،
ذيل كل منهما ملتف حول ذيل الآخر . وكلا الحيوانين فاغر فاه فتبدو
أنبابه العظيمة ولسانه المشقوق ، مما يزيد شكلهما شدة وبشاعة . وهذا
اللوح من صناعة بلاد الجزيرة فى القرن الثالث عشر الميلادى

١٠ — باب من الحشب ذو مصراعين ومصفح بالبرونز المحرم .
والزخارف مصنوعة فى تماثل واتقان عظيمين . ولا يرى الزائر فى هذه
الزخارف ، بادية ذى بدء ، إلا رسوم فروع نباتية كثيرة الالتواءات
والأقواس ؛ ولكنه إذا دقق الفحص استطاع أن يكشف صوراً عديدة
لبعض الحيوانات والطيور (من نهاية القرن الثالث عشر . أنظر اللوحة ١٣)

١١ — لوح من الرخام ، عليه زخارف تشبه فى توزيعها وفى تركيبها
العام زخارف جلود الكعب . فالجامة التى تتوسط اللوح تلفت النظر
بثروتها الزخرفية وما فيها من رسوم متنوعة دقيقة لا يمكن أن نتبين
تفاصيلها بسهولة ولأول وهلة ؛ ولكننا نرى ما فيها من تماثل واتزان ،
وفى وسط هذه الجامة رسم إناء أو مشكاة تطفى حدودها وتفاصيلها على
سائر أجزاء الرسم فتبدو أكثر بروزاً ؛ ولكنها مستخدمة هنا للزينة فحسب
وليس لها أى غرض آخر . وإذا فحصنا الفروع النباتية الملتوية فى تعقيد
كبير على الرغم من التماثل والتوافق ، شاهدنا السيقان وأعصاب الأوراق

والوريقات ولاحظنا أن بعض السيقان والفروع منتية برسم يد . بل
اننا نستطيع أن نكشف بين الفروع النباتية رسوم طيور لا سيقان ولا
أقدام لها (من القرن الرابع عشر الميلادى)

١٢ — لوح من الرخام ، أرضيته من رسوم سيقان وفروع نباتية
وعليها نقش أكثر بروزاً ويمثل مشكاة مسجد تشبه المشكاوات المصنوعة
من الزجاج الموه بالمينا ، ويحف بهذه المشكاة شمعدانان ، فى كل منها شعبة
(من القرن الرابع عشر الميلادى)

١٣ — قطعتان من الخزف مزينتان بزخارف ملونة تحت طبقة
المينا . وأرضية القطعتين مغطاة برسوم نباتية محورة ومنسقة وبعيدة عن
الطبيعة وفى إحدى القطعتين صورة غزال على تلك الأرضية ، وفى القطعة
الأخرى صورة طائر (من القرن الرابع عشر الميلادى . أنظر اللوحة ١٤)
١٤ — كرسى من نحاس مخرم ومنقوش ، منشورى الشكل وله
ستة جوانب . وهو مطبق أو مكفت بالفضة . وقوام زخرفته جامات
مستديرة مزينة برسوم أشكال هندسية كثيرة الأضلاع فى أوضاع نجمية
أو بانصاف أقطار أو سيقان وفروع نباتية (من القرن الرابع عشر الميلادى
— أنظر اللوحة ١٤)

١٥ — قارورة من الزجاج الموه بالمينا ، عليها زخارف بسيطة ولا
إسراف فيها ، وتتكون هذه الزخارف من أزواج من خطوط حمراء .
وعلى بدن القارورة ثلاث مناطق أو جامات مزينة برسوم سيقان

وفروع نباتية محبوزة على أرضية من المينا الزرقاء . وعلى القارورة كتابة قد عبث الزمن بها فلم تعد ظاهرة تمام الظهور ، وهى باسم الملك الناصر يوسف من سلاطين الأيوبيين الذين حكموا إقليمي حلب ودمشق (١٢٦٠ ميلادية)

١٦ — قارورة من الزجاج الموه بالمينا ، بدنها مزين بثلاث وردات تحتوى كل منها على زهرة مطلية بالمينا الزرقاء والبيضاء والحمراء والصفراء والخضراء ، مرسومة على أرضية من سيقان وفروع نباتية مملوءة بصور الحيوانات ، وذلك بخط بسيط من المينا الحمراء . أما رقبة القارورة فمزينة أيضاً بسيقان وفروع نباتية وأزهار براقة ومحدودة بخطوط من المينا الزرقاء الفيروزية (من القرن الرابع عشر الميلادى — أنظر اللوحة ١٥)

١٧ — كرسى من نحاس مخرم ومنقوش ، منشورى الشكل وله ستة جوانب . وهو مطبق أو مطعم بالفضة . وقرصته العليا الأضيق وجوانبه الستة محلاة بزخارف من السيقان والفروع النباتية والزهور ، تكسو سطحها كله ، وتقوم على هذه الأرضية عصابات من الكتابة كأنها مطرزة ؛ كما تقوم عليها أيضاً جامات مستديرة أو مثلثة الشكل فيها نقوش مزهرة ورسوم بط . وهذه التحفة الفنية المشهورة عليها كتابة باسم السلطان محمد بن قلاوون ، وعليها اسم صانعها : محمد بن سنقر البغدادي ، وتاريخ صنعها سنة ٧٢٨ هـ . (١٣٢٧ ميلادية)

١٨ — مشكاة من الزجاج الموه بالمينا ، تبدو فى زخارفها كأنها

محاطة بشبكة من حبال رفيعة من المينا البيضاء مجدولة في تماثل وتوافق وتنشأ من التواءاتها جامات غير منتظمة الشكل وغير متساوية الحجم ، وهذه الجامات تحتوى على رسوم زهور ذات ورقات وتويجات مختلفة الألوان ، من أزرق وأخضر وأحمر (أنظر اللوحة ١٦)

القاعة ٢١

يرى الزائر في هذه القاعة خزانة بها تحف فنية من النحاس ، غاية في الاتقان والجمال . وهى من مجموعة رالف هراى بك ، وقد أعارها لعرضها فى الدار

١ — إناء من النحاس ذو غطاء مخروطى الشكل : ويشبه هذا الإناء فى شكله المشكاوات المصنوعة من الزجاج المموه بالمينا ؛ ولكنه مضع وبدنه مقسم الى تسعة جوانب تلتقى فى زوايا مدببة ، وهو مغطى كله بالزخارف النباتية وعلى رقبته جامات بها زهور كبيرة مفتحة الأوراق ؛ وتحيط ببذنه كتابة باسم السلطان حسن (١٣٦١ ميلادية)

٢ — مقبلة من نحاس مطبق بالذهب والفضة . وهى من أبدع التحف الفنية وأدقها زخرفة فى القرن الرابع عشر الميلادى ؛ فضلاً عن أنها فى حالة جيدة من الحفظ تساعد على تبين المهارة الفائقة والاتقان الذى بلغه فن تطبيق النحاس أو تيكفيتته بالفضة . وزخارف هذه التحفة

متنوعة جداً وموزعة توزيعاً حسناً وفيه تماثل واتزان ، وهى تشمل ، على كل حال ، كل الموضوعات الزخرفية التى نراها على التحف النحاسية المختلفة من منتجات عصر الممالك : رسوم بط ، وزهور مفتحة ، وسيقان وفروع نباتية دقيقة ، وخطوط هندسية متشابكة ومتداخلة بعضها فى بعض ؛ كل هذا مجموع فى عصابات مستطيلة الشكل أو ذات حافة مدورة أو فى أشرطة ضيقة أو فى جامات مستديرة أو ذات فصوص وأقواس وهذه المقلبة باسم السلطان الملك المنصور محمد (١٣٦٣ ميلادية — أنظر اللوحة ١٧)

٣ — إناء من الفخار المطلى بالمينا الصفراء . وهذا الاناء مزين فى داخله وفى سطحه الخارجى بكتابة محفورة تحت طبقة من المينا ومقسمة الى مناطق بواسطة دوائر ذات رنوك بموهة بالمينا باللونين الأحمر المائل الى السمرة والبنى الغامق (من القرن الرابع عشر الميلادى)

٤ — رقبة شمعدان من النحاس المطبق أو المكفت بالفضة ، وقوام زخرفته كتابة تحيط بجزئه السفلى . وهى كتابة دعائية ، وسيقان حروفها على هيئة أشخاص مرسومين فى أوضاع مختلفة وبدقة تكسب الصور الآدمية حركة وحياة ، كما أن النقط اللازمة لبعض الحروف الأخرى مرسومة على شكل رؤوس حيوانات . أما الكتابة المنقوشة فى الجزء العلوى فباسم الأمير كينغا الذى ارتقى عرش مصر سنة ١٢٩٤ ميلادية (أنظر اللوحة ١٨)

٥ — علبة اسطوانية الشكل من النحاس الأصفر ، ولها غطاء ذو رتبة . والسطح العلوى للغطاء مزين بشريط من السيقان والفروع النباتية ، يحيط بجامة فيها رنك . وعلى بدن العلبة كتابة بالخط النسخي الكبير . وعلى رتبة الغطاء عصابة مزينة برسوم حيوانات من ذوات الأربع ، يفصلها رنكان ، وقاع العلبة مزين بجامة فيها رسوم بط محور ومنسق ويعيد عن الطبيعة ، ويحيط بها شريط من الزخارف النباتية (من القرن الرابع عشر)

٦ — شمعدان من النحاس . قوام زخارفه كتابات تظهر بوضوح على أرضية من سيقان وفروع نباتية وزهور . وقد راعى الصانع أن تنو الحروف في أعلاها على نمط واحد وأن تتصل سيقانها وتتقاطع فتؤلف شكلاً يشبه المقص . ويتبين من الكتابة المنقوشة على هذا الشمعدان أنه صنع ليهدى الى الحرم النبوى فى المدينة سنة ٨٨٧ (١٤٨٢ ميلادية . أنظر اللوحة ١٩)

٧ — صندوق مصحف شريف من خشب مصفح بالنحاس المزين بالكتابات والفروع النباتية . وعلى هذا الصندوق كتابات منقوشة بالخط الكوفى أو النسخى ذى الحروف الجميلة على أرضية مملوءة بالزخارف المطبقة بالذهب والفضة (من القرن الرابع عشر)

٨ — مشكاة من الزجاج الموه بالميثا مغطاة بزخارف فاخرة من الزهور بالميثا الزرقاء والبيضاء والحمراء والصفراء والخضراء ، أو بطيور مذهبة ترفرف بين الفروع النباتية والزهور . والرنك المرسوم على هذه المشكاة

هو عصاتا لعبة الصوالجة (البولو)؛ وهما شعار الأمير «الملك» الذي شيد أحد المساجد في القاهرة سنة ٧١٩ هـ. (١٣١٩ ميلادية . أنظر اللوحة ٢٠)

القاعة ٢٢

هي القاعة الإيرانية ، التي لم تستطع الدار أن تنشئها إلا في الشهور الأخيرة . وعلى الرغم من حداثة عهدها فإننا نستطيع أن نتأخر بمحتوياتها أكبر المتاحف الأوروبية ، فمجموعة التحف الفنية المعروضة فيها لا تقل في العدد أو في الجودة والابداع عما يراه الزائر في متاحف الغرب وفي الحق ان الفضل في إعداد هذه القاعة لا يرجع لدار الآثار العربية وحدها ؛ فقد تفضل ثلاثة من كبار الهواة وأصحاب المجموعات الأثرية باعارة الدار ، لمدة طويلة ، بعض ما في مجموعاتهم من التحف الإيرانية الجميلة . وهكذا زادت المعروضات في هذه القاعة الإيرانية بالتحف الخزفية والسجاد النفيس الذي أعاره للدار حضرة صاحب السعادة الدكتور على ابراهيم باشا والمسيو أشيروف والمسيو أسبانيان ، كما أعار حسن يزدي بك شمعانا جميلاً من صناعة إيران ، عرضه الدار في هذه القاعة أيضاً

ولا شك في أن الفن الإيراني أكثر الطرز الإسلامية وحدة وأعظمها تماسكا وأوفرها استقلالاً . فالواقع أنه يتجلى في منتجات وآثار فنية

استطاع فيها الصناع والفنانون — ولا سبها المصورون — أن يستلهموا تاريخ وطنهم وتقاليدهم بلادهم ، فاستمدوا منها موضوعاتهم ؛ واننا لنستطيع أن نقول في ثقة واطمئنان إنهم لم يتلقوا الوحي من تاريخهم الوطني في الاسلام فحسب ، بل رجعوا الى تاريخهم القديم وما وقع في إيران من الأحداث قبل العصر الاسلامي

ولكن الواقع أن الفن الإيراني لا يختلف في خصائصه العامة أو في مثله العليا عن الفنون أو الطرز الفنية في سائر الأقطار الاسلامية ؛ فرى مثلاً أن المثل الأعلى للجمال فيه هو ، بوجه عام ، المثل الأعلى للجمال في الطرز الفنية المصرية ، ولا سبها من حيث اعتداد الاقليمين في الزخرفة على الرسوم النباتية والأشكال الهندسية

بيد أننا نظن الفن الإيراني أكثر فهماً للحياة ؛ ولعله أيضاً أقل جداً وأكثر مرحاً من الطرز المصرية ، وربما كان أندر منها كتابة ، إن صح هذا التعبير ؛ أو قل إننا لا نلح فيه كل ما نعهده في الفنون المصرية الاسلامية من شدة وجفاء وهيبة ورهبة . ولعل السبب في هذا كله أن الإيرانيين لم يكرثوا تخريم تصوير الكائنات الحية أو تجسيدها في الاسلام ؛ فأننا نرى في صورهم الصغيرة وفي منسوجاتهم وخزفهم صوراً آدمية رشيقة ، قد ارتدى أصحابها أغخم الملابس وأكثرها بريقاً ولمعانا ، وبدوا يستريحون أو يتريضون بين الزخارف المزهرة

والتحف الفنية الحزفية المصنوعة في إيران متنوعة جداً في أشكالها

وأجسامها وصناعتها . والجموعة المعروضة في هذه القاعة تمثل جل الأنواع المعروفة : فرى خزفاً ذا بريق معدنى ، وزخارفه صفراء مذهبة ، ومصقولة ولامعة ؛ وهو من النوع الذى كشفه المنقبون عن الآثار في مدينة الرى وفى سامرا (سر من رأى) وفى القسطنطينية .

أما نوع الخزف الذى يطلق عليه اسم « جابرى » فإن منه فى القاعة نماذج طيبة جداً . وهذا الضرب من الخزف شعبى إلى حد ما ، ولونه إما أخضر فى القطعة كلها وإما أسمر ؛ أما زخارفه فعجيبة وخاصة به . وقوامها فى أكثر الأحيان حيوان أو طائر ، فى مظهره قسط وافر من الحياة والقوة بدون مراعاة الرشاقة أو الدقة . ويجفر هذا الرسم حفرأ عيقاً على أرضية من الفروع النباتية . ومهما يكن من شئ فإن علماء الآثار الاسلامية ينسبون خزف « جابرى » إلى ما بين القرنين العاشر والثانى عشر بعد الميلاد .

وهناك نوع آخر من الخزف الايرانى ينسبونه الى القرن الثانى عشر وبداية القرن الثالث عشر ، ويرى الزائر نماذج منه فى هذه القاعة ، وهى كؤوس وسلطانيات ذات ألوان مختلفة ولا سيما الأزرق والأحمر والذهبى على أرضية بيضاء أو زرقاء . وعلى هذه التحف الخزفية صور آدمية صغيرة ، لأصحابها سحنة مستديرة ؛ وهى فى أوضاعها وبساطتها ولعان ألوانها وتفصيل رسمها تشبه الصور الدقيقة التى تزين بها المخطوطات .

وفى القاعة بعض تحف خزفية تبدو كأنها تأثرت بأساليب الصناعة

والزخرفة في الشرق الأقصى ؛ فرى أن قيمتها في المادة المصنوعة منها وفي دقة صناعتها فضلاً عن أن زخارفها رزينة محتشمة وتمتلك الدار بعض قطع من الخزف الذى ينسب إلى مدينة سلطانباد ، وهو نوع ذو أرضية زرقاء مائلة إلى السمرة وعليها رسوم حيوانات أو طيور

كما يجد الزائر تحفاً خزفية أخرى من العصور المتأخرة ، فرى أواني من الخزف ذى البريق المعدنى ، من صناعة العصر الصفوى ويرى كذلك بعض الصحنون التى تنسب إلى داغستان

وقد عرفت إيران بأنها بلاد القاشانى الذى كانت تسمى به عاثرها ، فيكسبها فخامة وبهاء لا تدانها فيها الأقاليم الأخرى . ولن يفوتنا أن نشير إلى نجوم القاشانى البراق ذى اللون المائل إلى السمرة . بل ان دار الآثار العربية نخورة بأن لديها أقدم النجوم المعروفة من هذا النوع ، وهى نجمة مؤرخة سنة ٦٠٠ هـ (١٢٠٣ ميلادية) . وهى نخورة أيضاً بأنها كشفت أول نجمة عليها اسم صانعها

وثمة نوع آخر من ألواح القاشانى : مربعة أو مستطيلة وعليها زخارف كتابية شديدة البروز ، باللون الأزرق الفيروزى فوق أرضية ذات فروع نباتية دقيقة سمراء مع بريق ذهبي

وقد أحرز المتحف منذ بضع سنين أجمل تربيعتين من القاشانى ذى الأرضية المطلية بالميلا الزرقاء الفيروزية . وعلى هذه الأرضية رسوم

آدمية بارزة ذات لون أسمر أو ذهبي . وهاتان التختان جميلتان جداً ، وتذكر صناعتها ودقة زخارفهما وابداع اللون فيها بالأوانى التى تنسب إلى مدينة الرى . ومهما يكن من الأمر فإن إحدى هاتين التريبتين مشهورة بأن الرسم الذى يزينها يوضح قصة معروفة من قصص الشاهنامة وإذا كانت دار الآثار العربية غنية بما لديها من التحف الخزفية الإيرانية ، فإنها من ناحية أخرى فقيرة فى السجاد الايرانى النفيس . ومجموعتها فى هذا الميدان لا يمكن أن تدانى المجموعات الطيبة فى المتاحف الأوروبية . ولعل السبب فى ذلك أن المتاحف الأوروبية كانت مزودة بجل ما تحتاجه قبل إنشاء دار الآثار العربية فى القاهرة

ولا شك فى أن السجاد الايرانى النفيس أكثر التحف الإيرانية شهرة ، بل ان كثيرين يعذوقون السجاد ويعجبون به أكثر من إعجابهم بالصور الصغيرة التى تزدان بها المخطوطات الإيرانية الجميلة . وقد كتب أحد الكتاب الانجليز ، منذ زمن غير بعيد ، معجباً « بهذه السجاجيد ذات الألوان الساحرة البديعة والرسوم المطربة العجيبة التى يجد فيها المرء ما للشرق من جمال ولذة ، وما عرف عن حافظ من ورد وزهور ، وما تحدث عنه عمر الخيام من أقداح وكؤوس »

١ — نجمة من الخزف القاشانى ، تتكون زخارفها من رسوم نباتية بينما رسم رجل ذى شارب متدل ولحية تدور حول وجهه كالعقد ، وفى يده البنى كأس كأنه يتأهب للشرب ، ولكن يبدو كأن حادثاً استرعى

إنتباهه فالتفت الى اليمين . وملابس هذا الرجل مزينة بكثير من
الزهور ورسوم الحيوانات . وهذه النجمة مؤرخة سنة ٦٠٨ هـ . (١٢١١
ميلادية)

٢ — نجمة من الخزف القاشاني ، عليها رسم جميل يمثل سيدة ذات
ثوب فاخر من الحرير الموشى ، جالسة بين شجرتين مثقلتين بالأوراق ،
وهي تعمل على إستئناس طائرین نراهما يتقدمان محلقين فى شىء من
الخوف والحذر . وهذه النجمة مؤرخة سنة ٦١٠ هـ . (١٢١٣ ميلادية)
وعليها اسم صانعها أبى زيد

٣ — نجمة من الخزف القاشاني ، فيها رسم أربع سيدات جالسات
على أرضية من الزخارف النباتية ، وملابس السيدات فاخرة . ومن الحرير
الموشى . وهذه النجمة أقدم النجوم المعروفة ، وهى مؤرخة سنة ٦٠٠ هـ .
(١٢٠٣ ميلادية)

٤ — قطعة من سجادة مصنوعة من الصوف ومزينة بزخارف من
زهور كبيرة محورة ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة ، وذات ألوان متعددة ،
على أرضية ذات لون أزرق قاتم . وهذه القطعة من أجمل الأمثلة
للسجاد ذى الزخارف التى تشبه الألوان الى حد ما حتى أصبحت
تنسب إليها

٥ — لوح من القاشاني الذى تكسى به الجدران ، عليه كتابة بارزة
باللون الأزرق على أرضية من سيقان وفروع نباتية وورقات دقيقة

وذات بریق معدنى أسمر فاتح . وفوق الكتابة شريط بارز ومرتفع وفيه زخارف من زهور كبيرة . وهذا اللوح القاشانى مؤرخ سنة ٧١٠ هـ .
(١٣١١ ميلادية)

٦ — لوحان من القاشانى الذى تكسى به الجدران ، عليهما كتابة بحروف بارزة وبيضاء على أرضية زرقاء مزينة بفروع نباتية لونها أبيض ، وهذان اللوحان مؤرخان سنة ٧٠٥ هـ . (١٣٠٦ ميلادية)

٧ — سجادة ذات أرضية حمراء ومزينة بزهور ومراوح نخيلية (بالمث) موزعة توزيعاً بديعاً فيه ائزان وانسجام ؛ ولكنها تميل الى البعد عن الطبيعة بعداً يكسبها شيئاً من الجمود ، ويبعدها عن الحياة والحركة . وإطار السجادة ذو أرضية حمراء وتظهر فيه الفروع النباتية التى تزينا الزهور الكبيرة فى تماثل وتناسب وتنسيق — وهى من مجموعة حضرة صاحب السعادة الدكتور على باشا ابراهيم (من نهاية القرن الثامن عشر الميلادى)
٨ — قطعة نسيج من الحرير ، أرضيتها ذات لون أخضر مائل الى الاصفرار ، وزخارفها رسوم تمثل أشخاصاً فى حديقة (بداية القرن السابع عشر — أنظر اللوحة ٢١)

٩ — تريعة من القاشانى ذات أرضية لونها أزرق فيروزى ، وعليها زخارف من فروع نباتية مزهرة ومذهبة وقليلة البروز ؛ ويظهر فوقها رسم فارسين يحث كل منهما مطيته على العدو الى الجهة اليسرى (من القرن الثالث عشر الميلادى — أنظر اللوحة ٢٢)

١٠ — إبريق من البرونز كشف أثناء التنقيب عن الآثار في
أبي صير بمصر الوسطى ، حيث توفي الخليفة الأموي مروان الثاني . وليس
من شك في أن هذه التحفة أجمل الأبريق الساسانية من نوعها وأدقها
صنعاً . وبدن هذا الإبريق كروى ومزين بنقوش تمثل عقوداً في باطنها
دوائر . أما الرقبة فمستقيمة وعليها موضوعات زخرفية ساسانية من دوائر
متماسة والجزء العلوي من الرقبة ذو زخارف نباتية مخرمة . وللإبريق
مقبض يخرج من البدن ويرتفع موازيا للرقبة حتى ينتهي بشبه يد في
أعلى . وهذا المقبض مزين في جانبيه بصفين من الزخارف على شكل
الأشجار الثمينة ويرسم فرع نباتي بينهما . و«البزوز» على شكل ديك كبير
مفرد الجناحين ومشبود الجسم كأنه يطلق صيحة الفرح والانتصار
(من القرن السابع الميلادي — أنظر اللوحة ٢٣)

١١ — سجادة ذات أرضية سمراء ومزينة بفروع نباتية وسيقان
ووريات ومراوح نخيلية (بالمث) موزعة توزيعاً فيه تماثل وانسجام .
وفي أعلى هذه السجادة إطاران أو بحران مستطيلان فيها بيت من الشعر
الفارسي ، وتحتها جامة فيها رسم أسد ينقض على وعل . أما إطار السجادة
فأرضيته سمراء ومزين برسوم مراوح نخيلية متعاقبة . وهذه السجادة
من مجموعة المسبوسبانيان (القرن السابع عشر الميلادي)

١٢ — تربيعة من القاشاني المموه بالمينا ، ذات أرضية لونها أزرق
فيروزي ، وعليها زخارف من فروع نباتية مزهرة ومذهبة وقليلة البروز

ويظهر فوقها جبل ذو لون أحمر مائل الى السمرة ، وقد امتطى ظهر الجمل شخصان ، ملبسهما سمراء وسوداء وعليها نقوش مذهبة . والشخص الأول يشد قوساً بينما المرأة الراكبة خلفه تعزف على العود . والمنظر كله يمثل بهرام جور في الصيد ومعه حبيبته (من القرن الثالث عشر الميلادي — أنظر اللوحة ٢٢)

١٣ — طائر من الحرف ذي اللون الأزرق الفيروزي المحلى بخطوط سوداء . وهو تحفة نادرة وبديعة ؛ لاتقان صنعها ، ومسحة الخيلاء والعظمة التي تبدو في وقفة الطائر (من القرن الثالث عشر الميلادي — أنظر اللوحة ٢٤)

١٤ — سجادة من الحرير موشاة بالذهب والفضة ؛ أما زخارفها فمن السيقان والفروع النباتية الدقيقة المزوجة بالخطوط المتعرجة على شكل السحب الصينية (تشى) . وفي وسط السجادة جامة كبيرة ذات فصوص عديدة ؛ وحول المنطقة الوسطى في السجادة خمسة أطرارات أو مناطق غير متساوية في العرض . والاطار الثانى من الخارج هو أعرض هذه المناطق وبه محور فيا كتابات (من نهاية القرن السادس عشر — أنظر اللوحة ٢٥)

١٥ — جلد كتاب ، عليه زخارف غاية في الدقة ، وهى مكررة في الجانبين من الخارج ، وقوامها شجرة في الوسط ، مثقلة بالأوراق وعليها طيور ، وفي السماء سحابة وطائر يحلق ، وعلى الأرض نهر صغير يجواره حيوانات من ذوات الأربع مختلفة الأنواع . وهذه الزخرفة كلها مذهبة

وقليلة البروز وتحيط بها جامات وبحور مزينة بالزهور . أما من الداخل فالزخرفة الرئيسية الوسطى مكونة من فروع نباتية دقيقة بارزة ومذهبة على أرضية زرقاء ، وتحيط بها بحور كانت فيها زخارف نباتية على أرضية خضراء ، أصابها الآن تلف كبير (من القرن الثامن عشر الميلادى)

١٦ — جلد كتاب ، له لسان . وزخرفته من الخارج تغطى السطح كله كما نجد في زخارف السجاجيد ، ونستطيع أن نتبين فيها جامة متوسطة ، وفي كل ركن ربيع جامة فيه زخارف نباتية تتكرر — ومعها السحب الزخرفية الصينية التى تعرف باسم تشى — فى المساحة الواقعة بين الجامة المتوسطة والأجزاء فى الأركان . وفى إطار الجلد عصابات من الكتابة بينها جامات صغيرة مزينة بالزهور . أما فى الزخرفة الداخلية فلا يزال اللون الأسود محفوظاً ، مما يجعل الجامة الوسطى وأجزاء الجامات فى الأركان تزداد وضوحاً بفروعها النباتية المذهبة فوق أرضية زرقاء مائلة الى السواد أو خضراء أو حمراء أو ذهبية (من القرن السابع عشر الميلادى)

القاعة ٣٣

جمعت الدار فى هذه القاعة الخزف والسجاد المصنوع بآسيا الصغرى والشام فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، أو بمعنى آخر التحف الفنية من الطراز العثمانى

والمعروف أن صناعة الخزف العثماني تأثرت بالأساليب الفنية في إيران ؛ فقد أتيح للسلطان سليم الأول أن ينتصر على الإيرانيين في بداية القرن السادس عشر ثم استقدم إلى آسيا الصغرى خزفيين من إيران قامت على أكتافهم التقاليد الجديدة التي ظهرت في صناعة الخزف . وأصبحت الجدران بعد ذلك تكتسى بتربيعات القاشاني ذات الموضوعات الزخرفية الشاملة ، التي نرى فيها على الخصوص رسم شجرة السرو ، وتحمل كل تربيعة جزءاً من الرسم الذي يتركب منه المجموع الزخرفي الكامل . وكانت أهم الألوان السائدة في هذا القاشاني هي الأزرق والأخضر والأحمر الذي يشبه لون الطماطم

على أن مصانع الخزف في أسنيك وكوتاهية بآسيا الصغرى لم تكف بإنتاج تلك التربيعات من القاشاني ، بل أخرجت في القرنين السابع عشر والثامن عشر عدداً كبيراً من الأواني والمشكاوات والأكواب والقوارير ، بنفس الألوان مضافاً إليها اللون البنفسجي ، وعليها رسوم نباتية صادقة في تقليد الطبيعة وفي تصوير الزهور : كزهر السوسن والقرنفل والورد وزهر اللؤلؤ . كما كان من خصائص تلك المصانع زخارف أخرى على شكل فلولس الأسماك

أما المصانع الخزفية في سورية ، فقد كانت تصنع في عصر المماليك الأواني الجميلة من الخزف اللامع الأبيض ذي الزخارف الكتابية أو النباتية الزرقاء ؛ ثم تأثرت بعد ذلك بالأساليب الفنية العثمانية فاصبحت

تنفج الاوانى وتربيعات القاشانى التى تشبه منتجات آسيا الصغرى اللهم
إلا فى اللون ؛ فان المنتجات السورية كانت خالية من اللون الأحمر ،
وكانت ألوانها ، بوجه عام ، أقل حدة وبهاء

وقد كانت صناعة السجاد زاهرة جداً بآسيا الصغرى فى القرنين
السابع عشر والثامن عشر . ومن أشهر منتجاتها سجاجيد الصلاة من
جوردس وكولا . وقد كانت زخارف هذه السجاجيد تتكون عادة من
رسم محراب يختلف باختلاف نوعها وتاريخ صنعها

ومها يكن من شئ فان أجمل القطع المعروضة فى هذه القاعة
التركية مستعار من مجموعتى حضرة صاحب السعادة الدكتور على ابراهيم باشا
وجناب المسيو اسبينيان

١ — تربيعات من القاشانى عليها زخارف من زهور كبيرة محورة
وبعيدة عن الطبيعة ، باللون الأزرق والأخضر والأحمر على أرضية زرقاء
شديدة الملعان

٢ — صحنون من الخزف المصنوع فى كوتاهية . والزخارف النباتية
التي تزينها ذات ألوان براقية يسود فيها اللون الأحمر البندورى (لون
الطماطم) والأخضر والأزرق والأسود

٣ — كوب (شوب) من الخزف المصنوع فى دمشق ، تتكون
زخارفه الوسطى من فروع نباتية مرسومة بدقة واتقان ومنتهية
بزهور مفتحة الأوراق . وكل هذه الزخارف ذات لون أزرق

باهت جداً . وفي أعلى الكوب وأسفله شريطان من زخارف هندسية
 ٤ — جزء علوى من لوحة كبيرة من القاشانى المصنوع فى آسيا
 الصغرى ، وهذا الجزء مكون من تسع تربيعات . وقد كانت الزخرفة
 الوسطى فى اللوحة رسم قبة على أرضية بيضاء . ويظهر فى هذا الجزء القسم
 العلوى منها وفوقه قصبه حمراء بها كرات ويعلوها هلال . أما الاطار
 الخارجى فمزين بزخارف من أشكال وأنواع مختلفة ، وهى إما بيضاء
 أو زرقاء أو حمراء ، على أرضية خضراء

٥ — لوحة كبيرة من القاشانى المصنوع فى دمشق ، وعليها رسم يمثل
 الكعبة والعمائر التى تحيط بها . والكعبة والكتابات مرسومة باللون الأسود
 والتلال باللون الأسمر والجدران والأشجار بالأخضر الفاتح والأسقف
 بالأزرق . وعلى هذه التحفة اسم صانعها محمد الشامى فى سنة ١١٣٩ هـ .
 (١٧٢٧ ميلادية)

٦ — إناء من الخزف المصنوع فى آسيا الصغرى ، وله ثلاثة مقابض
 صغيرة ، تقسم بدن الاناء إلى ثلاث مناطق مزينة بزخارف متشابهة ،
 وقوام هذه الزخارف المكررة زهرة كبيرة مفتحة الأوراق ذات ألوان
 زاهية من أزرق وأبيض وأخضر وأحمر يحيط بها أربعة أوراق من أوراق
 الشجر ضيقة ومدببة ولونها أخضر أو أحمر (من القرن السابع عشر —
 أنظر اللوحة ٢٧)

٧ — لوحة من القاشانى المصنوع فى آسيا الصغرى مكونة من ثمان

تربيعات مزينة بمراوح نخيلية (پالميت) وأوراق وزهور وورد وقرنفل
موزعة في تماثل وانسجام ، فأصبحت الخففة مجموعة جميلة مختلفة الألوان
يختلط فيها الأخضر والأحمر البندوري والأزرق الفيروزي والأزرق
الباهت اختلاطاً يتجلى فيه الاتزان والتوافق والهدوء (من القرن السابع
عشر — أنظر اللوحة ٢٨)

٨ — سجادة من صناعة كولا ، ذات أرضية زرقاء وإطارات عديدة
مزينة بزهور صغيرة (من القرن الثامن عشر — أنظر اللوحة ٢٦)

الفرع الملحق بدار الآثار العربية

(في شارع الانشا)

عندما تسامت الدار هبة حضرة صاحب السمو المغفور له الأمير
كمال الدين حسين زاد شعورها بضيق قاعاتها عن أن تسع ما تضمه من
الكُوز الفنية ، ولا سيما تلك التي آلت إليها بهذه الهبة النفيسة ؛
فاضطرت الدار الى أن تلجأ الى حل مؤقت . وهو أن تتخذ للمتحف
فروعاً جديداً أو « ملحقات » تعرض فيه بعض مجموعاتنا حتى يتم تشييد
بناء يليق بالدار وينمو مجموعاتنا الدائم

ويجد الزائر في هذا الفرع مجموعة سمو المغفور له الأمير كمال الدين
حسين . وهي تحتوى على نخبة طيبة من الأخشاب ذات النقوش المحفورة
من شتى العصور الاسلامية ، وعلى عدد من قطع التحمل المصنوع في مدينة
بروسه ، وعلى أحزمة من النسيج الإيرانية وبولندية ؛ فضلاً عن أن فيها عدداً
من السجاجيد النفيسة . وتحتوى تلك المجموعة على عدد كبير من الأواني
الزجاجية التي كانت تصنع للشرق في بوهيميا إبان القرن التاسع عشر
الميلادي

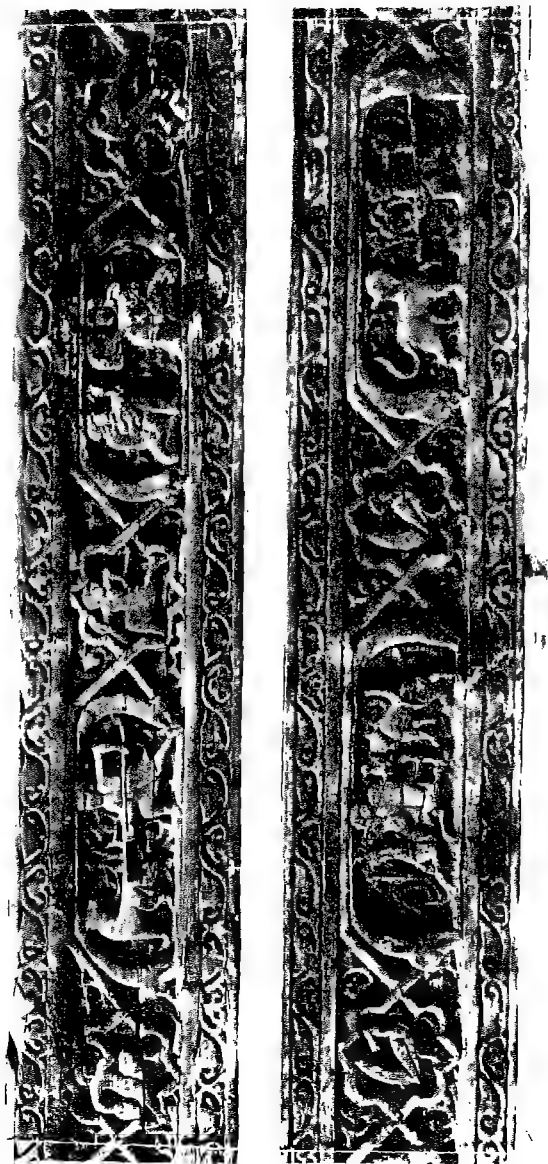
وقد رأيت الدار أن تضم الى مجموعة المغفور له الأمير كمال الدين
حسين في هذا الفرع التحف الفنية التي تمت إليها بصلة وثيقة ، ولذا فإن
الزائر يرى ، إلى جانب ما ذكرنا ، مجموعة أرتين باشا . وقد ضم الى المجموعتين
سالفتي الذكر ما أهدته مدام هيكيكان الى الدار ، وكله من التحف
التي ترجع الى العصر نفسه

اللوحات



Salle III. Plat en faïence.

صحن من الخزف — في القاعة ٣



Salle VI. Bois sculpté.

خشب ذو زخارف محفورة — في القاعة ٦



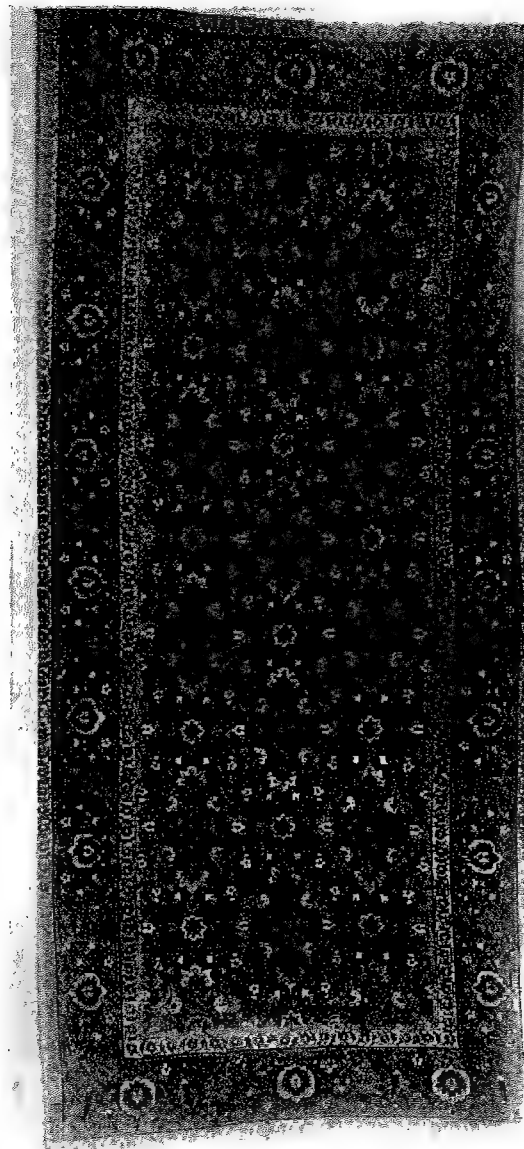
Salle VI. Bois sculpté.

نخشب ذو زخارف محفورة — في القاعة ٦



Salle VIII. Plafond sculpté.

سقف ذو زخارف محفورة — في القاعة ٨



Salle XVI. Tapis iranien.

سجادة إيرانية — في القاعة ١٦

6 — 7



Salle XVI. Feuille de Coran.

ورقة من مصحف — في القاعة ١٦

٧-٧



Salle XVII. Fresque.

رسم على جص — في القاعة ١٧



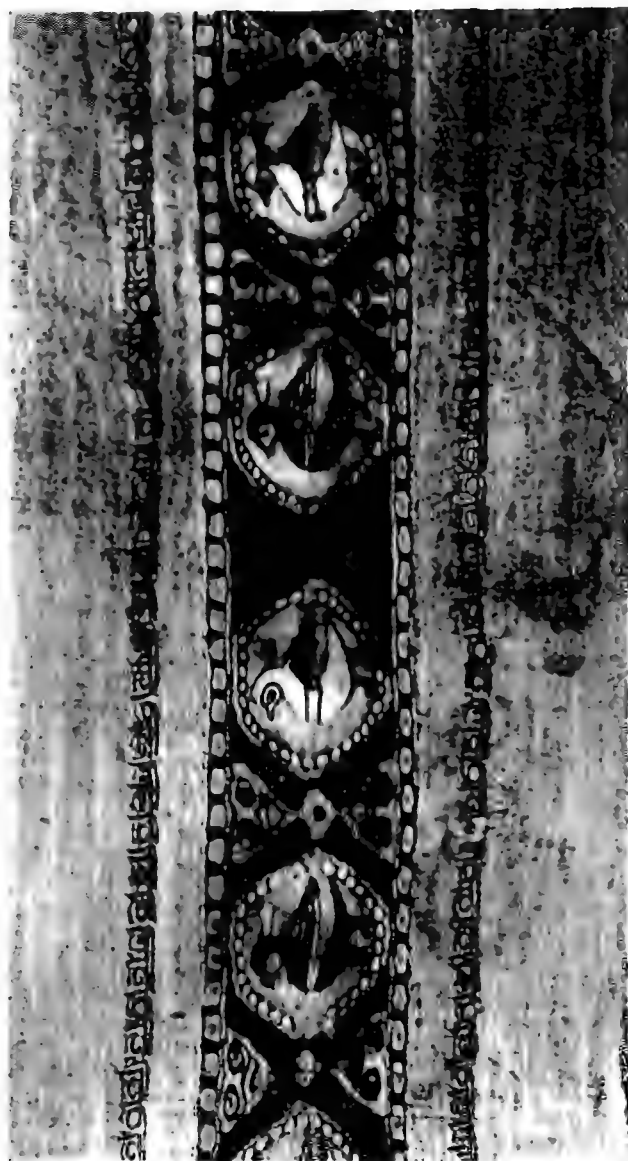
Salle XVII. Plat de faïence.

صحن من الخزف — في القاعة ١٧

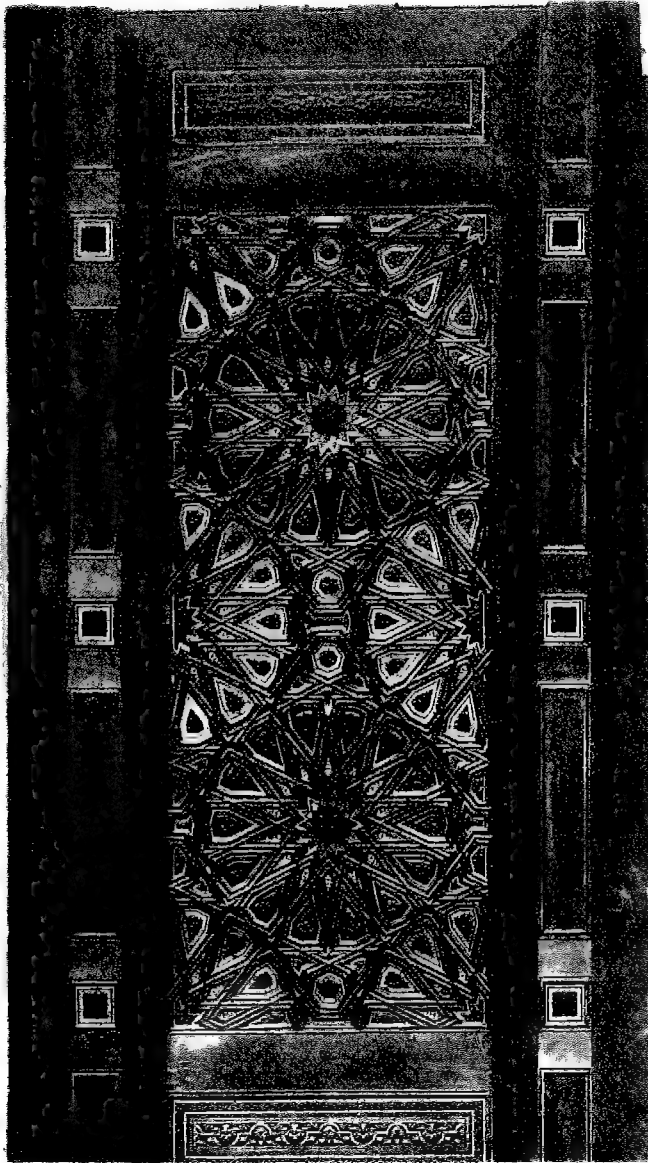
٩ — ١)



Salle XVII. Mihrab en bois.
محراب من الخشب — في القاعة ١٧



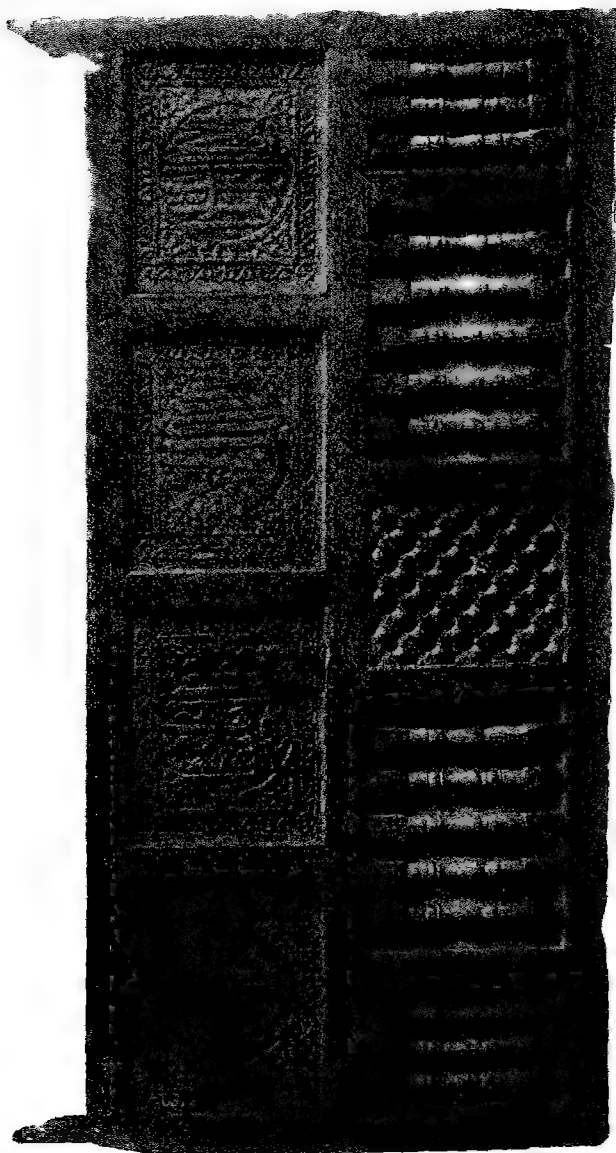
Salle XIX. Tissue de lin.
نسيج من الكتان — في القاعة ١٩



Salle XX. Battant de porte.

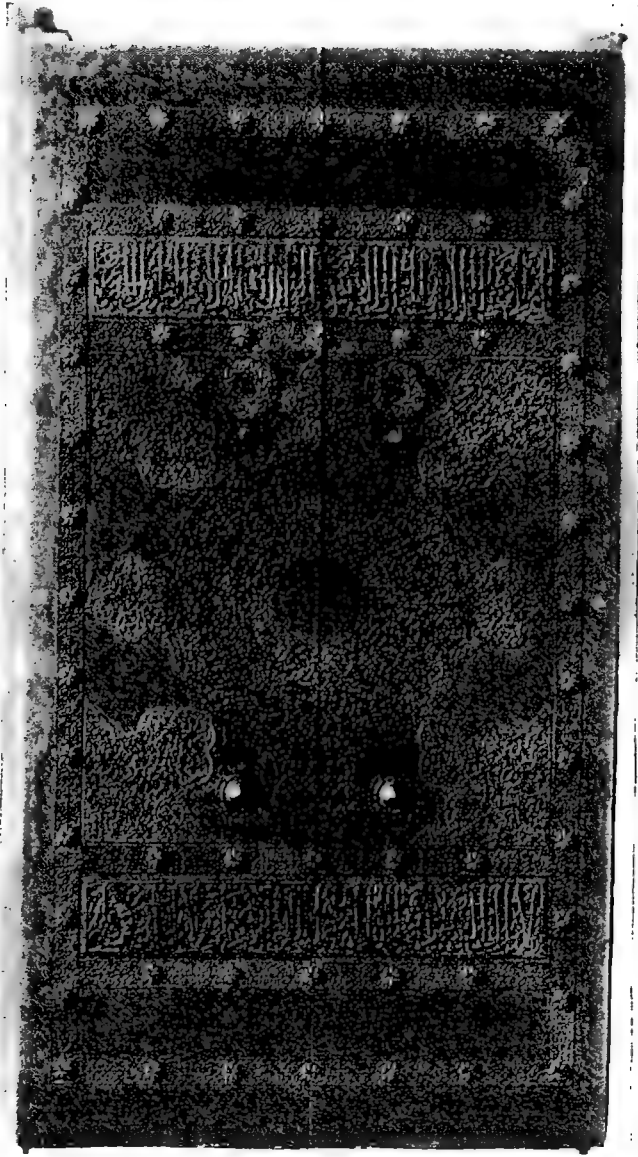
مصراع باب — في القاعة ٢٠

١٢ — ١٢



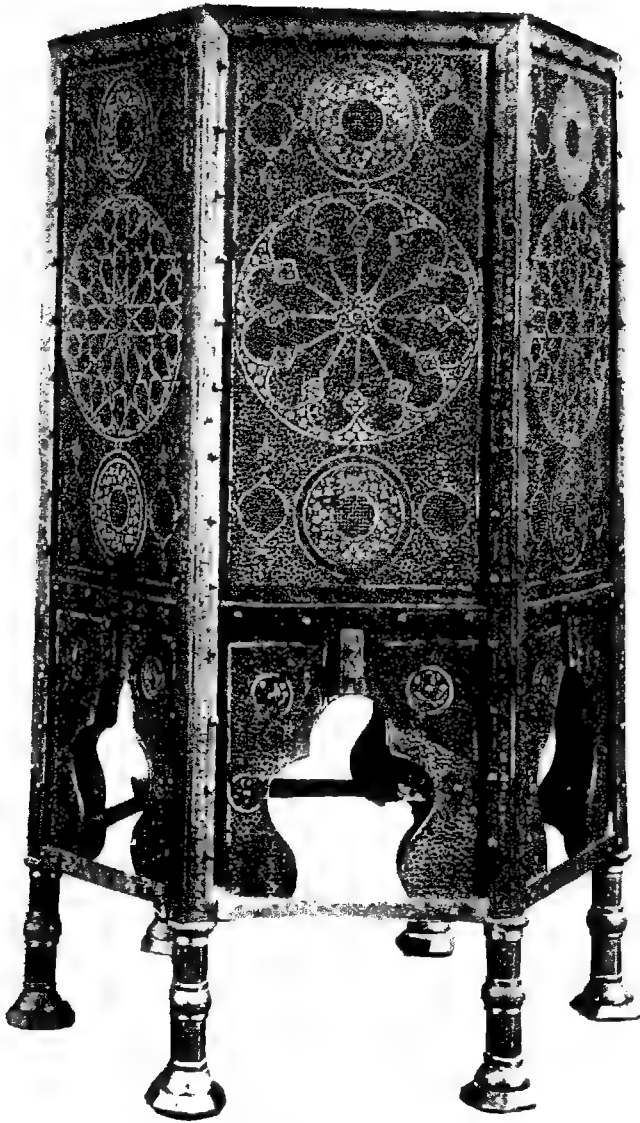
Salle XX. Panneau de bois.

لوح من خشب — في القاعة ٢٠



Salle XX. Porte en bois et bronze.

باب من الخشب والبرونز — في القاعة ٢٠



Salle XX. Guéridon en cuivre.

كرسى من النحاس — فى القاعة ٢٠

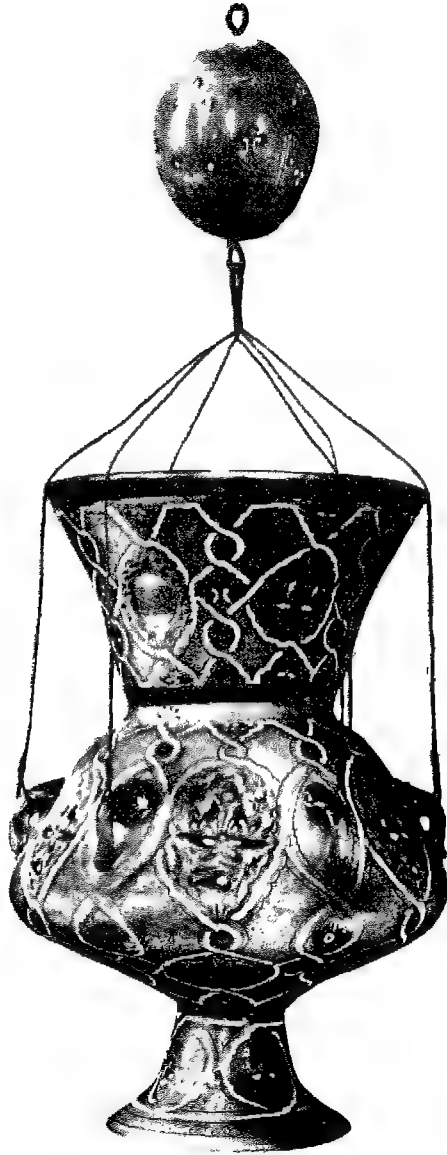
١٥ — ١٥



Salle XX. Bouteille en verre.

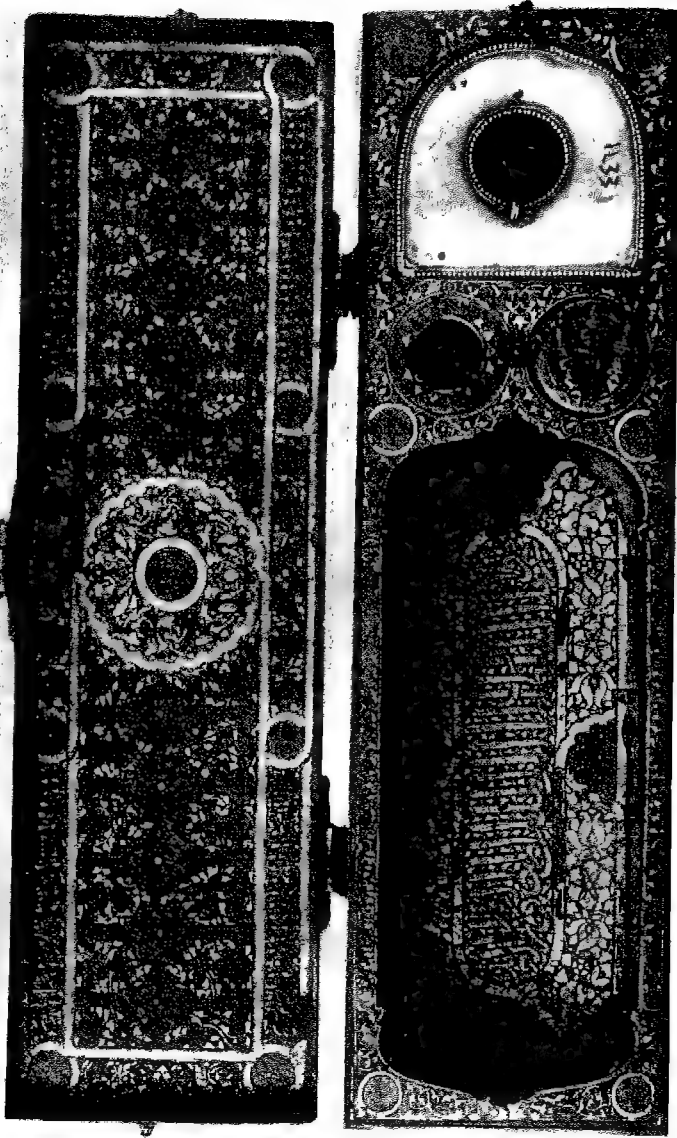
قنينة من الزجاج — في القاعة ٢٠

١٦ — ١٦



Salle XX. Lampe en verre.

مشكاة من الزجاج — في القاعة ٢٠



Salle XXI. Écritoire en cuivre.

مقلمة من النحاس ، في القاعة ٢١



Salle XXI. Bobèche en cuivre.

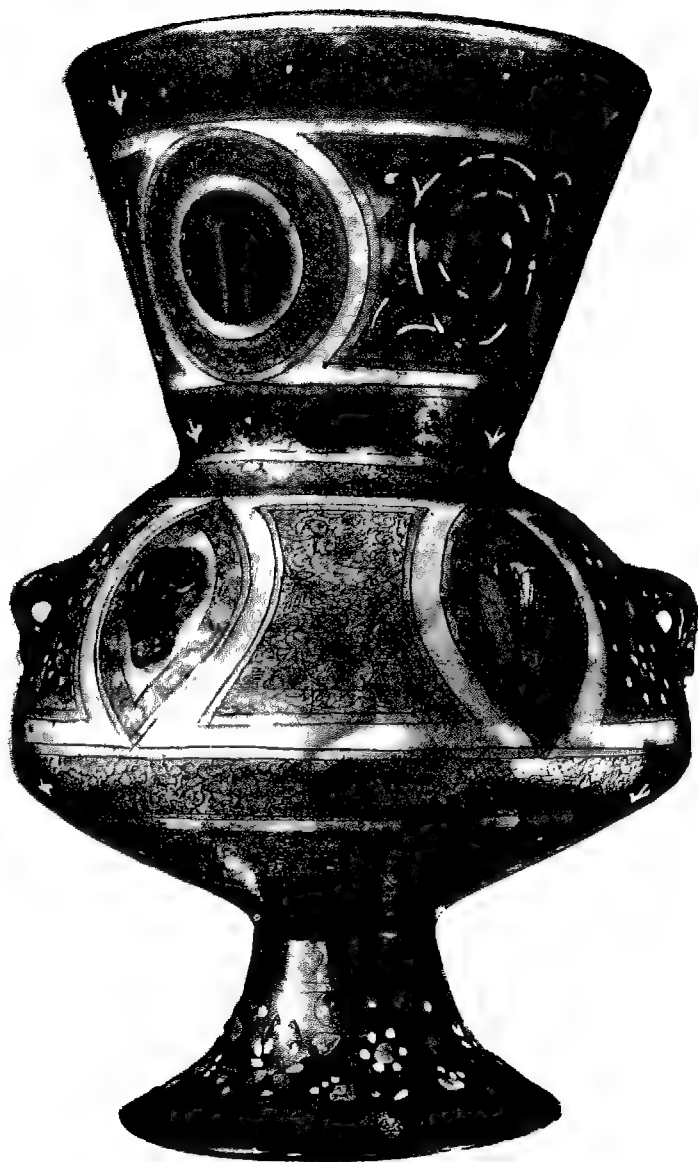
رقبة شمعدان من النحاس — في القاعة ٢١

١٩ — ١٩



Salle XXI. Chandelier en cuivre.

شمعدان من النحاس — في القاعة ٢١



Salle XXI. Lampe en verre.

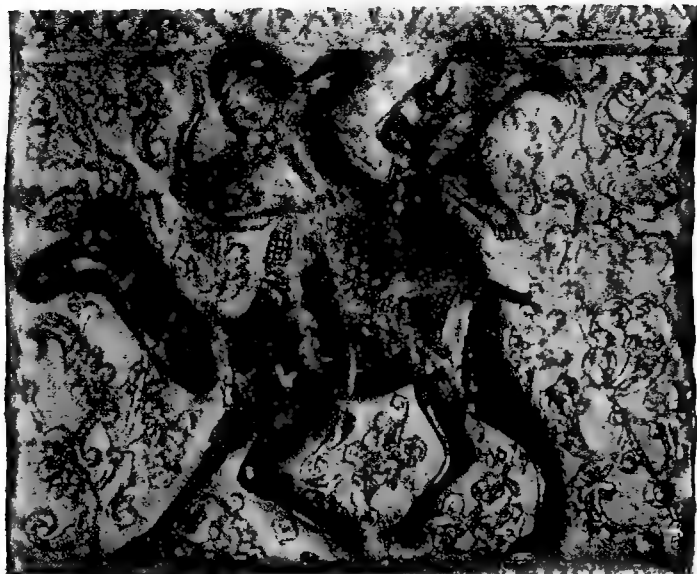
مشكاة من الزجاج — في القاعة ٢١

21 — ٢١



Salle XXII. Tissu de soie.

نسيج من الحرير — في القاعة ٢٢



Salle XXII. Carreaux de céramique.

تربيعتان من القاشاني — في القاعة ٢٢



Salle XXII. Aiguière en bronze.

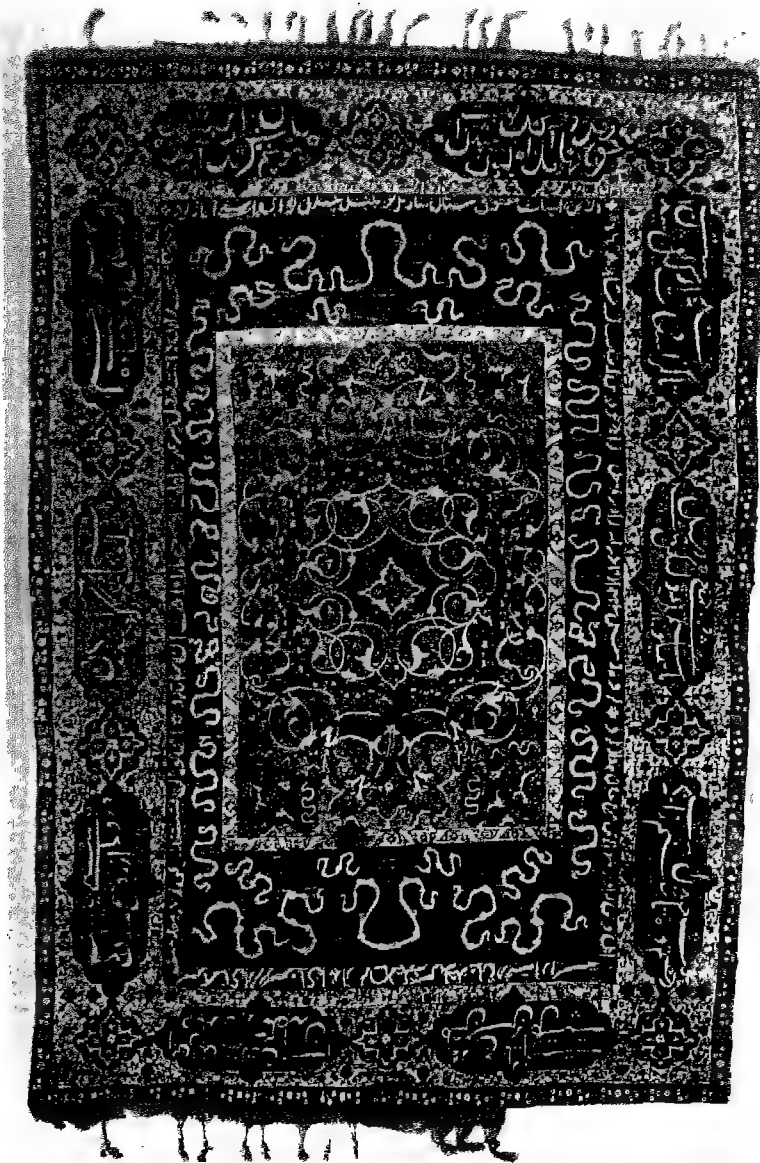
إبريق من البرونز — في القاعة ٢٣

٢٤ — ٢١



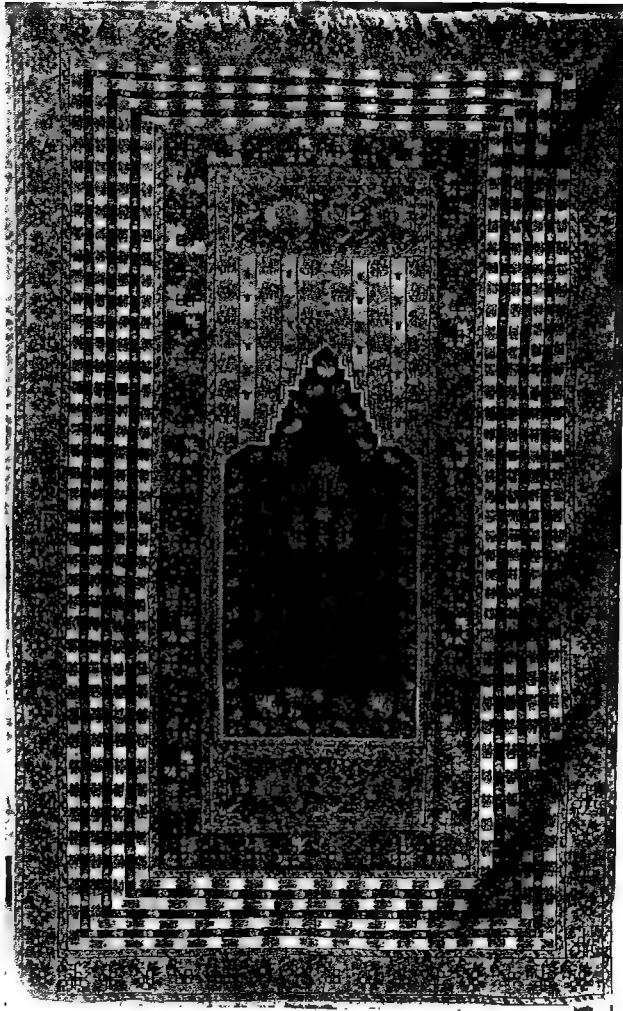
Salle XXII. Oiseau en faïence.

طائر من الخزف — في القاعة ٢٢



Salle XXII. Tapis iranien.

سجادة إيرانية — في القاعة ٢٢



Salle XXIII. Tapis turc.

سجادة تركية — في القاعة ٢٣



Salle XXIII. Vase de faïence.

إناء من الخزف — في القاعة ٢٣



Salle XXIII. Carreaux de faïence.
ترسيمات من الفاساني — في القاعة ٢٣

